Г. ПОМЕРАНЦ

ОТКРЫТОСТЬ БЕЗДНЕ

ВСТРЕЧИ С ДОСТОЕВСКИМ

Посвящается моей жене
Зинаиде Миркиной

МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1990

ББК 83 3Р7
П 55

Творчество Достоевского постигается в свете его исповедания веры: «Если бы как-нибудь оказалось... что Христос вне истины и истина вне Христа, то я предпочел бы остаться с Христом вне истины...» (вне любой философской и религиозной идеи, вне любого мировоззрения). Автор исследует, как этот внутренний свет пробивается сквозь «точки безумия» героя Достоевского, в колебаниях между «идеалом Мадонны» и «идеалом содомским», — и пытается понять внутренний строй единого ненаписанного романа («Жития великого грешника»), отражением которого были пять написанных великих романов, начиная с «Преступления и наказания». Полемические гиперболы Достоевского связываются со становлением его стиля. Прослеживается, как вспышки ксенофобии снимаются в порывах к всемирной отзывчивости, к планете без ненависти («Сон смешного человека»).

Художник Валерий Локшин

П $\frac{4603020101-306}{083(02)-90}$ 465—90

ISBN 5—265—01527—2

ВСТРЕЧИ С ДОСТОЕВСКИМ

Достоевский — мой спутник в течение полувека. Я прочел его, том за томом, на третьем курсе и сразу, на всю жизнь, был захвачен.

Шел двойной процесс: Достоевский объяснял мне меня самого — и я в себе заново постигал его pro и contra и пытался пройти сквозь них по-своему и, по-своему сводя концы с концами, как-то понимал Достоевского. Я был сыном «случайного семейства». Меня обуревали «двойные мысли». Я начинал с ситуации «беспочвенности», оторванности от корней, и искал тверди — хотя и не так, как почвенники: моя беспочвенность была прежде всего метафизической. Идея, которая ушибла меня, была идеей бесконечности. Всякое число, деленное на бесконечность, есть нуль. От этой простой математической операции почва обрушивалась у меня под ногами и я летел в бездну.

Природа знать не знает о былом,
Ей чужды наши призрачные годы...

Этим мучился и Левин, и герой «Записок сумасшедшего» Толстого, пережившего «арзамасский страх». Об этом идет разговор Мышкина с Рогожиным у «Снятия с креста», об этом — и исповедь Ипполита...

Впоследствии я прочел у Гегеля, что «истинная бесконечность» замкнута в круг и отличается от «дурной бесконечности» ньютоновского пространства, а потом изучал дзэнские парадоксы, коаны, созерцание которых освобождает от метафизического страха. Но в 1938 году я знал только, что у Маркса и Ленина ничего о моей проблеме нет. Следовательно, проблема человечеством не решена, и надо решать ее самому. Я сосредоточился и месяца три созерцал один самодельный парадокс: «Если бесконечность есть, то меня нет; а если я есмь, то бесконечности нет». Шли лекции, а я сидел и ворочал в сознании свой коан (интеллектуальному анализу он не поддавался. Можно было только глубже и глубже вглядываться). Шли комсомольские собрания с тогдашними делами о притуплении и потере политической

бдительности; я думал о своем. В конце концов дома, придя с занятий, я как-то увидел, как абажур распредметился, исчез (если воистину все единичное — нуль, то и абажур нуль), а вскоре пришли и два решения проблемы, на которых я не останавливаюсь (главным было психическое состояние, преодоление страха бездны. Слова могли прийти в голову другие, реальным было чувство).

Вскоре я прочел «Бесов». Можно представить себе, как меня поразила встреча с Кирилловым. Мы были братья по любви к своей Настасье Филипповне, к вечности, и по наивности своих попыток прикоснуться к вечности. Хотя я не понимал и до сих пор не совсем понимаю, зачем от такой еретической любви стреляться? Разве всякая ересь непременно ведет к гибели? По крайней мере у меня еретические (то есть наивно прямолинейные) подступы к вечности были всегда только первой ступенькой, с которой я постепенно переходил на вторую и т. п. То есть решительно никакой пропасти между ересью и догмой я в своем опыте не находил; а у Достоевского здесь всегда разрыв, пропасть, и герой в нее проваливается. Достоевский боится бездны. Но никто так не закруживал в бездне, как Достоевский, так не бросал вплотную к последним вопросам, не извлекал из моих лопаток крылья. У Тютчева — отдельные стихи, у Толстого — несколько страниц, а у Достоевского — весь роман и один роман за другим.

Я понимаю людей, которые не могут выдержать этого напряжения, которых приводят в ужас темные двойники, идущие следом за Мышкиным, за Алешей. Они есть, эти двойники, и Достоевский вынимал их из собственной души, ужасавшей его своей «широкостью». Но они меня не пугали. Роман провоцировал идти в глубину, втягивал в созерцание бездны, а там я находил что-то свое; и мои статьи и эссе и доклады о Достоевском — одновременно мои собственные опыты, попытки взглянуть на сегодняшний день *сквозь* Достоевского. Большая часть текстов, вошедших в книгу, — подобие личной в с т р е ч и с Достоевским (отсюда и название книги). Я думаю, что открытое признание субъективности — один из лучших путей к объективной истине.

Несколько лет тому назад я попытался дать нечто вроде резюме своих встреч. Вышел достаточно связный текст, около 60 страниц машинописи. Но что-то в нем было потеряно: неповторимое состояние, в котором писался именно тот или иной отклик. Мне кажется, встреча личности

с личностью больше дает читателю, ищущему собственной встречи с Достоевским, чем внешняя научная строгость. Во всякой логичной концепции Достоевского или другого гения гений этот несколько теряется. В гении непременно есть восстание против системы. И есть своя ценность в попытке подойти к творческой личности несколько раз с разных точек зрения, не сглаживая различий (в оценке Ставрогина или Кириллова, например).

Первая моя встреча с Достоевским была взрывом восторга. Восторга мысли, выпущенной из клетки готовых обязательных решений в воздух открытых вопросов. Восторгаться Достоевским тогда (в 1939 году) было не принято, а настаивать на преимуществах открытого вопроса — прямой политической ошибкой. Руководитель семинара, Н. А. Глаголев, пытался удержать меня от прыжка в пропасть, ссылаясь на Щедрина, Горького, Ленина. Я (в том же восторге) объяснил, что Щедрин, Горький и Ленин, по разным историческим причинам, видели только темные стороны Достоевского и не заметили его света. Уравновешивая негативные цитаты, привел позитивную: социалистические убеждения не помешали Розе Люксембург любить Достоевского.

Время было серьезное; Николай Александрович решил перестраховаться: обсудить мою ересь на кафедре. Заседание состоялось в мае 1939 года под председательством А. М. Еголина. Впоследствии он попадал в некрасивые истории: был назначен в Ленинград, проводить в жизнь постановление о Зощенко и Ахматовой; а в 50-е годы попался в качестве одного из постоянных клиентов подпольного публичного дома. Человек он был, впрочем, скорее добродушный: утвердил оценку «4» за доклад; взглянул сквозь пальцы на то, что с заседания кафедры я вышел, хлопнув дверью; а через месяц, принимая экзамен по русской литературе второй половины XIX века, ограничился одним вопросом:

— Почему вам не нравится роман «Что делать?»?

— Он очень скучный!

— Но «Обломова» тоже скучно читать...

— Что вы! — воскликнул я в ответ и прочел дифирамб эпическому стилю Гончарова. Александр Михайлович послушал меня минуты три, взял зачетку и поставил оценку «5». В нем не было никакой мстительности. Просто рычаг. В мае 1939 года господствовала усталость от казней, Берия демонстрировал либерализм, и меня очень мягко, либераль-

но отстранили от аспирантуры. Но не забыли скандала. Десять лет спустя следователь, старший лейтенант Стратонович, добивался от меня признания, что давняя курсовая работа была не только антимарксистской, а прямо антисоветской. Еще десять лет спустя редактор «Вопросов литературы», увидев мою фамилию, приказал выбросить уже набранную рецензию на две фрейдистские книжки о Гоголе. Пришлось бросить попытки печататься в журнале и уйти в востоковедение.

Текст, вызвавший скандал, уцелел. Я привожу несколько выдержек в «Открытости бездне». Развернутое сравнение Достоевского с Толстым было повторено в «Направлении Достоевского и Толстого», поэтому возвращаться к первоначальному наброску не имело смысла.

«Направление Достоевского и Толстого» — рудимент моей диссертации, почти законченной в 1946 году, потом заброшенной и наконец, в 1950 году, сожженной как «документ, не относящийся к делу». Как только представилась возможность, в 1954 году, я восстановил по памяти самое интересное. В том числе — заметки об ускоренном развитии европеизированных литератур. Некоторые аналогичные идеи были высказаны Г. Д. Гачевым, занимавшимся историей болгарской литературы. Думаю все же, что «Направление Достоевского и Толстого» сохраняет свою ценность [1].

Занимаясь востоковедением, я время от времени находил повод вернуться к России. И в конце концов попытался подойти к символу веры Достоевского как к дзэнскому коану, то есть использованию заведомо абсурдной формулы в качестве объекта медитации. Ни на какую научную аудиторию я не рассчитывал, писал совершенно свободно, в том жанре «опыта», эссе, к которому меня всю жизнь тянуло. В 1939 году, во время разноса на кафедре, я услышал, что перепеваю декадентов. Прочитав после этого Шестова, Розанова, Мережковского (впоследствии Бердяева и Булгакова), я убедился, что у нас действительно много общего. Но не из-за перепева (я их раньше не читал), а потому, что все мы вышли из Достоевского, как натуральная школа из «Шинели». Вместе с тем знакомство с Востоком придает моим текстам некоторый налет, чуждый русской философской традиции.

[1] Ср. также мою статью «Некоторые особенности литературного процесса на Востоке» в сб. «Литература и культура Китая». М., 1972, с. 292—303.

У меня свой Достоевский (как свой Пушкин Цветаевой). «Моим» его делает острое чувство бездны. У Пушкина и Толстого твердь, с отдельными провалами в бездну. У Тютчева провал за провалом — и вера в спасение. У Достоевского кружение в бездне, парение, которое само по себе становится опорой. Но все четыре на порядок ближе, чем Тургенев, Гончаров, Щедрин, Чехов, которые бездны не замечают или отшатываются от нее. Или чем Кафка, у которого одно падение, «пропад», как сказала бы Цветаева, — состояние вверх тормашками, освещенное кошмарно ярким светом разума.

А Гоголь — совершенно не мой. Мне до задыхания тесно в его мире. В те же годы, когда открылся мне Достоевский, я пробовал перечитать «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — и не смог. С третьей страницы охватил метафизический ужас тесноты. Бездны я не боюсь, а теснота невыносима. Не смерть пугает, а пошлость, жизнь без мысли о смерти и вечности, смерть заживо — в жующем и храпящем теле. Умом понимаю, что Гоголь великий художник, но для меня «жестокий талант». Жестокий, потому что заставляет жить в чуждом для меня мире. И через это я понимаю людей, для которых жесток Достоевский. Чем больше талант, втягивающий в свой мир, тем сильнее его «жестокость», если его мир для тебя ссылка. Мир Гоголя для меня ссылка; мир Достоевского — освобождение.

Я говорю, конечно, о мире, который создал поздний Достоевский. Молодого Достоевского, автора «Бедных людей», я по-человечески больше люблю; но все, что он написал, кажется мне только пробой пера. И наоборот: почти все, что написал поздний Достоевский, я готов читать и перечитывать, хотя решительно не могу сказать, люблю ли я этого человека. Он рассыпается для меня на своих героев; он настолько воплотился в них, что его самого почти что не осталось. Сравнительно с миром, созданным Достоевским, собственно Достоевский, как частное лицо, как «благонамеренно-честное сознание»[1], выразившее себя в письмах или в «Дневнике», выглядит тенью самого себя. Биография кончается «Записками из подполья». И с них же начинается вечное время романов — время, вращающееся в кругу, в каждом новом романе еще раз повторяя прорастание

---

[1] Гегель — о позиции Дидро в диалоге с племянником Рамо. Об этом есть целый параграф в «Феноменологии духа».

зерна: диалог молчаливого Христа с «истиной», с Раскольниковым, с Ипполитом, со Ставрогиным и Версиловым, с Иваном Карамазовым и Великим инквизитором.

Понимаю ли я эти романы? Знаю только, что вглядываюсь в них, выпутываю из переплетения ассоциаций однудве нити, помещаю их под лампу разума и создаю текст, в котором все ясно. Но это не роман, это только одна-две из многих нитей, составляющих ткань. И сколько бы мы ни выдернули нитей, целое остается на порядок глубже. И я бы не хотел, чтобы читатель увлекся моими объяснениями больше, чем самим Достоевским (такие случаи были).

Как прост сравнительно с этим молодой Достоевский! Юноша с пламенным воображением, страстно читавший Шиллера и Шекспира, не мог не подать в отставку через год с лишним после окончания Инженерного училища — и не попасть в «подполье», в призрачное существование героя «Белых ночей» и антигероя «Записок»...[1]

Весной 1845 года бедствующий литератор просит своего друга Григоровича передать Некрасову, в «Петербургский сборник», первую, «со страстью и слезами» написанную повесть. Некрасов с Григоровичем не могут оторваться от нее и в четыре часа утра приходят обнять Достоевского. Только в конце жизни, прочитав Пушкинскую речь, Достоевский испытал подобный триумф. Немудрено, что у него голова закружилась. А между тем сразу пошли неудачи. В «Двойнике» бросились в глаза заимствования. Их там не больше, чем в «Бедных людях». Но в первой повести Достоевский, полемизируя с Гоголем, создал захватывающее новое целое, а «Двойник» не захватил, и потому все заметили фрагменты гоголевских построек. Отзыв Белинского был сдержанно снисходительный. Нарастающее разочарование великого критика прорвалось в несправедливо резкой оценке «Господина Прохарчина». За кулисами начались насмешки. В «Неточке Незвановой» прорывается жалоба Достоевского: «Они не ободрят, не утешат тебя, твои будущие товарищи; они не укажут тебе на то, что в тебе хорошо и истинно, но со злобной радостью будут поднимать каждую ошибку твою... Ты же заносчив, ты часто некстати горд и можешь оскорбить самолюбивую ничтожность, и тог-

[1] Термин «антигерой» появляется именно в «Записках из подполья», ч. 2, гл. 10 (ПСС, т. 5, с. 178). Здесь и далее цитаты приводятся по изданию: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. М., «Наука», 1972—1988. Ссылки на письма, дневники и документы приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

да беда — ты будешь один, а их много; они тебя истерзают булавками».

Панаев, Некрасов, Тургенев не переставали смеяться над неудавшимся гением:

Рыцарь горестной фигуры,
Достоевский, милый пыщ!
На носу литературы
Рдеешь ты, как новый прыщ...

С этих лет идет ненависть Достоевского к Тургеневу и ко всему тургеневскому — барски либеральному, хорошо воспитанному, умеющему держаться, легкому на насмешливое слово. Эта ненависть прошла через всю жизнь — хотя осознавалась по-разному. Достоевский всегда был человеком крайностей. Его всегда отталкивала умеренность. Но в 1848—1849 годах он противопоставлял Тургеневу революционный радикализм, а впоследствии — православие (и упрекал Тургенева в потворстве бесам).

Разрыв с кругом «Современника» был и политическим, и литературным. Рассказ «Хозяйка», напечатанный в «Отечественных записках» Краевского (1847), — неудачная попытка обновить романтизм. Достоевский писал под влиянием подлинного «метафизического ужаса», пережитого в 1846 году, во время болезни, до которой его довела травля; а вышло подражание Гоголю. Только через год сложилась неповторимо личная новая интонация и возник бессмертный образ мечтателя «Белых ночей» (1848).

Молодой писатель остался одиноким и осмеянным, но тем пламеннее становились его мечты. Именно в подполье высиживаются птенцы Утопии. В 1849 году, посаженный в крепость по делу петрашевцев, Достоевский пишет рассказ «Маленький герой», — едва ли не ради одной филиппики против положительных, трезвых, реалистически мыслящих людей, заплевавших романтические порывы:

«Особенно же запасаются они своими фразами на изъявление своей глубочайшей симпатии к человечеству, на определение, что такое самая правильная и оправданная рассудком филантропия и, наконец, чтоб безостановочно карать романтизм, то есть зачастую все прекрасное и истинное, каждый атом которого дороже всей их слизняковой породы. Но грубо не узнают они истины в уклоненной, переходной и неготовой форме и отталкивают все, что еще не поспело, не устоялось и бродит...»

Есть достоверные свидетельства, что кружок, к которому

принадлежал Достоевский, стоял за освобождение крестьян любой ценой, хотя бы вооруженным восстанием. В руки властей попала «Солдатская беседа» поручика Григорьева (попытка пропаганды в армии). После восьми месяцев заключения в одиночных камерах Петропавловской крепости (за это время Григорьев и еще один подсудимый сошли с ума) был оглашен приговор:

«...отставного инженер-поручика Достоевского, за недонесение о распространении преступного о религии и правительстве письма литератора Белинского и злоумышленного сочинения поручика Григорьева, — лишить... чинов, всех прав состояния и подвергнуть смертной казни расстрелянием» (т. 18, с. 189).

Вынося приговор, генерал-аудиториат ходатайствовал перед императором о смягчении приговора (для Достоевского — до 8 лет каторги); Николай I наложил резолюцию: «Четыре года и потом рядовым», но одновременно велел, чтобы условный приговор к расстрелу был театрально разыгран, со всеми подробностями, которые несколько раз уточнял (словно царь угадывал, что эти минуты обретут бессмертие в рассказе Мышкина Епанчиным).

С этой минуты начался настоящий Достоевский. Но источники обрываются; что-то огромное, происходившее на каторге, нельзя проследить ни по свидетельствам товарищей-каторжан, ни по «Запискам из Мертвого дома». Внутренний мир Достоевского в «Записках» наглухо закрыт. Он слегка приоткрылся только в письме Наталье Фонвизиной. По дороге на каторгу она дала Достоевскому Евангелие. И едва выйдя на свободу, в двадцатых числах февраля 1854 года, он пишет:

«...я сложил в себе символ веры, в котором все для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и *действительно* было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (т. 28, кн. 1, с. 176).

Credo повторяется дважды: в записных книжках 60-х годов и в «Бесах» — каждый раз на несколько слов короче, но без перемен в основной части: если Христос вне истины, Достоевский (или Ставрогин в один из мигов своего развития) выбирает Христа. Как это понять? Зачем христиани-

ну, вопреки ясным словам Христа «Я есмь истина», придумывать новый символ веры, для любого православного богослова еретический и кощунственный?

Думаю, что к этому толкала Достоевского непреодолимая нужда. Иначе, в других словах, он никак не мог ухватиться за образ Христа. Ухватиться же надо было непременно, иначе гибель. Иначе на каторге нельзя было выжить. Ересь, личный выбор символа веры — оказался спасением. Пусть это не лучшая формула, пусть в ней дремлют опасности. Но для этого человека, в этот миг ничего лучшего нет.

За credo Достоевского стоит переживание, потрясение, надлом. Луначарский считал, что Достоевский испугался каторги; раз согнулся — и на всю жизнь остался согнутым. В этом наивном рассуждении есть одна ниточка правды: чего-то Достоевский действительно испугался. Но не каторги; скорее каторжников.

Есть в приложениях к «Запискам из Мертвого дома» одна глава, не вошедшая в текст, — история молодого крестьянина. Он любил свою жену, а барин, беспутный, развратный, ее изнасиловал. Мужик взял топор, пошел в барский сад, окликнул барина — чтобы тот увидел свою смерть — и зарубил. Ему дали какой-то (не очень большой) срок. Но на этапе попался офицер-самодур. Ножик у мужика был. Он нарочно сказал дерзость и, когда самодур шагнул к нему, чтобы ударить, пропорол ему живот сверху донизу. За это получил очень много палок (которые как-то вынес) и бессрочную каторгу. Комментарии к советскому изданию подчеркивают революционный пафос каторжника. Но я думаю, что Достоевского здесь захватило другое — логика насилия. Первый шаг так человечен, так естествен! Во Франции суд присяжных формально оправдал бы мстителя за честь жены. Но второй шаг труднее оправдать. А третий, четвертый, пятый превращают мстителя, борца за справедливость в профессионального убийцу, вроде того, с которым Достоевский лежал в госпитале и был потрясен решительным презрением к какой бы то ни было морали. В Соколове (Орлове «Записок») Достоевскому впервые предстал тот «человекобог», «сверхчеловек», «белокурая бестия», тот вочеловеченный демон, царство которого началось в XX веке.

Пугала и народная ненависть к дворянам. Впоследствии Достоевский попытался забыть это впечатление, прикрыться от него памятью о детской встрече с добрым мужиком

Мареем. Народность Достоевского, в отличие от народности Толстого, — это покров, наброшенный над бездной. За Мареем все время высовывается Федька-каторжный.

И все же самым страшным было не это. Больше всего Достоевский ужаснулся глубинам, раскрывшимся в нем самом. Ужаснулся незащищенности от искушений власти над человеком, целиком попавшим в твои руки, от соблазна мучительства.

Телесные наказания были тогда бытом; но писали о них по-разному. Гоголь — именно как о бытовой черте: его майор Ковалев — мастер высечь. У Тургенева порка (где-то на заднем плане) неизменно вызывает либеральное и гуманное отвращение. А воображение Достоевского одновременно переселялось в мучителя и жертву, и этот страшный дар художника был нравственно невыносим. То, что мучило Достоевского, впоследствии получило научные названия: амбивалентность психики, биологическая агрессивность... Но Достоевский не знал этих терминов, и если б знал, то они бы его не успокоили. Для него это была бездна греха. Он увидел, что человеческая душа, склонная к живой игре воображения и не защищенная молитвой, слишком чувствительна к соблазну и иногда бросается навстречу ему, как Грушенька к «прежнему и бесспорному». Конечно, это происходило только в помышлении, но никто лучше Достоевского не понимал, как помысел, утвердившийся в сознании, может вдруг открыть дорогу к поступку. Тут не социальное и историческое зло, которое может быть устранено реформой, а то, что богословие называет первородным грехом. И преодолеть его может не реформа, а (как выражался Достоевский) «геологический переворот», преображение; не закон, а благодать. Достоевский с ужасом почувствовал, что в нем мало благодати. Когда он пишет, что человек деспот по природе и любит быть мучителем, это не реакционное мировоззрение, а мучительно пережитый опыт. Опыт расколотости между идеалом Мадонны и идеалом содомским. Опыт позорных искушений, от которых разум не в силах уберечь душу («Что уму представляется позором, — скажет об этом Митя Карамазов, — то сердцу сплошь красотой»). И от этой расколотости спасал только порыв к Христу. «Истина» (в контексте символа веры) — это человеческая природа, доступная всем искушениям, Павлово «тело смерти», проданное греху (Римл., 7, 24); Христос — порыв к новому Адаму, к высшей естественности и цельности.

Маргарита Васильевна Сабашникова-Волошина пишет в своих воспоминаниях, что Штейнер больше ценил Толстого, но о Достоевском бросил замечательную фразу: «В покаянной рубахе стоит он перед Христом за все человечество»[1]. Каждый роман Достоевского — исповедь. Он не обличает Раскольникова, Рогожина, Ставрогина; он вместе с ними проделывает мучительный путь от помысла к преступлению — и вместе с ними ищет дорогу к покаянию. Думаю, что на этом основано мировое значение Достоевского.

Дальнейший анализ credo читатель найдет в «Эвклидовском разуме». Credo дало мне красную нить, которую можно проследить в большинстве других текстов; хотя это не было сознательно выполненной программой. Опыты складывались, следуя неожиданным импульсам, и нить, идущая от credo, переплеталась с другими и только с ними становилась тканью. Непосредственно из «Эвклидовского разума» выросли только «Созвездия глубин» (в окончательном варианте — «Заметки о внутреннем строе романа Достоевского»). Первое название точнее передает смысл; но в 1974 году я получил возможность прочитать «Эвклидовский разум», а через день еще один доклад на конференции в ленинградском Музее Достоевского и переделал эссе в доклад: кое-что отбросил, кое-что прибавил. Доклад был так хорошо принят, что мне захотелось сохранить память об этом, и я взял за основу стенограмму, сохранив, насколько возможно, отпечаток устной речи. Отсюда и название, с которым было удобнее включить доклад в повестку дня.

«Неуловимый образ», перебивший работу над «Созвездиями глубин», — не столько о Достоевском и его романах, сколько на тему, поставленную Достоевским. Первоначальное название и здесь было изменено. Старое название — «Неуловимый Христос» — понятно только непосредственно после чтения «Эвклидовского разума». Если Христос вне истины, если целостная истина вне логического определения (как на планете Смешного человека), то где она обретается? Как ее высказать? В этих поисках мысль моя, оторвавшись от текстов (ошибка, которую я впоследствии не повторял), бродит по векам и континентам — пока наконец не возвращается к Достоевскому через анализ опыта моей собственной полемики. Вспоминая, как мало читателей мне удалось убедить, оспаривая некоторые идеи

---

[1] Woloschin Margarete. Die grüne Schlange. Stuttgart, 1972.

А. И. Солженицына, вычитанные в «Круге первом» и просто не замеченные другими, я лучше понял, почему Достоевский не убедил современников своими «Бесами». Из переклички самонаблюдения и исследования возникла глава «Пена на губах», запомнившаяся больше, чем все остальное. Характерно, что многие сочли слова «пена на губах» цитатой из Достоевского. На самом деле они принадлежат знакомой учительнице, Вере Измаиловне Шварцман, и были сказаны про учеников, увлекшихся борьбой за справедливость. Но эти слова действительно кажутся «из Достоевского».

Легко вывести из credo замысел эссе «Князь Мышкин»: хочется понять, как сам Достоевский, чутьем художника, нашел неуловимый образ чистого добра, как Христово начало, минуя тупики логической мысли, может непосредственно проступить сквозь весь «реализм» XIX века. Однако честно признаюсь, что этот замысел принадлежал не мне и был подсказан Зинаидой Александровной Миркиной, моей женой, а текст писался в течение двух лет, в постоянном сотрудничестве с ней. С этим сотрудничеством связана тема созерцания природы как почвы, из которой вырастает целостный взгляд на мир, — идея, сближающая Мышкина с исповедниками буддизма дзэн.

Остальные темы приходили самым неожиданным образом. Посадили в психушку композитора П. П. Старчика — за противоправное, как тогда говорили, сборище, устроенное им на квартире в день смерти Марины Цветаевой, с исполнением песен на ее стихи. Я откликнулся на это событие впрямую — и одновременно задумался, какую роль в нравственном решении играет «точка безумия». Вспомнил сперва Мандельштама:

Может быть, это точка безумия,
Может быть, это совесть твоя...

Вспомнил теорию Раскольникова о болезненном состоянии, в котором совершается решительный шаг. Под этим углом зрения я стал перечитывать романы Достоевского — и в конце концов вытянулась проблема, органически связанная с credo: о единстве предопределения, необходимости, влияния среды и т. п. со свободой воли и совершенной ответственностью человека за каждый свой поступок. О единстве логически невозможном и все же художественно реальном...

Разумеется, не всякое припоминание Достоевского в размышлениях о русской или мировой истории или попыт-

ках понять современность давало толчок к новому пониманию самого Достоевского. Использование образов Достоевского и Гоголя для характеристики Сталина и Хрущева (эссе «Квадрильон», 1962—1963) — обратного хода не дало. Но «Князь Мышкин» и «Медный Всадник» (эссе из цикла размышлений о давней и недавней русской истории) писались одновременно, в 1972—1974 годах. В перекличке двух циклов рождались публицистические ассоциации «антимышкиных» с героями европейского и азиатского терроризма, разрушительного чувства обиды на весь мир у Настасьи Филипповны — со второй книгой Н. Я. Мандельштам и т. п.

К теме «Двойных мыслей» меня повернул второй тур полемики с А. И. Солженицыным, вызванный сборником «Из-под глыб». С этой же полемикой связан доклад «Дети и детское». Связкой была метафора о детстве зла, о незаметном переходе добрых намерений в злые поступки. «Открытость бездне» — взгляд на свою философскую юность с рубежа старости (60 лет). На этом же рубеже возник замысел «Исповеди Ставрогина и «Крейцеровой сонаты» (понять источники эротической агрессии). Эссе «Смешной человек и народ-богоносец» возник как вторая часть статьи «По ту сторону здравого смысла», посвященной писателям-почвенникам (ср. «Искусство кино», 1988, № 10). В этом контексте изменились характерные для меня акценты. Как правило, я подчеркиваю положительные черты иррационализма Достоевского, творческие возможности логически расшатанных и абсурдных конструкций. Здесь же внимание переносится на опасности, вызванные неконтролируемым сдвигом к иррациональному, на случаи (прежде всего в публицистике), когда расшатанная конструкция ведет к господству «народной» ненависти над вселенской любовью. Такие случаи можно считать самопародированием credo.

С чего бы ни начиналось исследование, в конце концов я всегда приходил к credo как духовной сердцевине творчества Достоевского. С этой же точки зрения я смотрю на разные попытки определить роман Достоевского как роман идей, роман-трагедию, карнавал и т. п. Все эти определения схватывают отдельные углы романа и оставляют незатронутым целое. Идея, например, — одна из героинь романа, одна из подсудимых в процессе о преступлении Раскольникова, Карамазова и других. Однако Мышкин никакой идеей не захвачен; он видит жизнь, какая она есть, без идейных

шор. И Рогожин убивает Настасью Филипповну просто-напросто из ревности. Определение, под которое не подходит роман «Идиот», очевидно основано на неполной индукции.

Не могу согласиться и с определением Вячеслава Иванова: роман-трагедия. Здесь чувствуется абсолютная система эстетических ценностей, на вершине которой трагедия, и Достоевскому оказывается честь — быть вознесенным на Олимп. Я не думаю, что Достоевский в этом нуждается; он, может быть, не ниже Софокла и Шекспира, но он другой. У него другая эстетика. Его герои не достигают апофеоза через гибель. Вместо Аркольского моста у них старуха-процентщица; раздеваясь перед следователем, они оказываются в грязных и рваных носках — а в заключение вообще не гибнут; Раскольников спасается любовью к Соне, Митя — любовью к Грушеньке, молитвой матери. С тех же, кто гибнет (Свидригайлов, Ставрогин, Смердяков), Достоевский сдирает трагический ореол. Роман Достоевского скорее может быть определен как антитрагедия, как полемика с эстетикой достойной и величественной гибели. «У них Гамлеты, а у нас только Карамазовы», — говорит прокурор на процессе Мити; и за персонажем здесь высовывается автор.

Павел Александрович Флоренский, плохо себя чувствовавший в мире Достоевского и нехотя признававший его величие, лучше многих ценителей почувствовал своеобразие этого неслыханного в мировой культуре сгустка жизни, основанного на решительном нарушении всех приличий, в том числе условностей трагедии. Описав воображаемый визит Достоевского в дом своих родителей, где господствовал строгий порядок, Флоренский заключает:

«Достоевский, действительно, — истерика, и сплошная истерика сделала бы нестерпимой жизнь, и Достоевский сплошной был бы нестерпим. Но, однако, есть такие чувства и мысли, есть такие надломы и узлы жизненного пути, когда высказаться можно только с истерикой — или никак. Достоевский единственный, кто вполне постиг возможность предельной искренности, но без бесстыдства обнажения, и нашел способы открыться в слове другому человеку. Да, конечно, это слово будет истерикой и юродством, и оно безобразно и само собою замрет среди благообразия, подлинного благообразия, но закупоривающего поры наиболее глубоких человеческих общений. Конечно, Достоевскому, чтобы высказаться, ...не годен монастырь, по крайней мере хороший монастырь, может быть, не пригоден даже

храм. Достоевскому нужен кабак, или притон, или ночлежка, или преступное сборище, по меньшей мере вокзал, — вообще где уже уничтожено благообразие, где уже настолько неприлично, что этой бесконечности неприличия никакое слово, никакое неблагообразие уже не увеличат. Тогда-то можно дозволенно делать недозволенное, излиться, не оскорбляя мирного приюта, не оскорбляя самой атмосферы. Достоевский снова открыл, после антиномий апостола Павла, спасительность падения и благословенность греха, не какого-нибудь под грех, по людскому осуждению, поступка, а всамделишного греха и подлинного падения»[1].

Характеристика тенденциозная; сказывается любовь П. А. Флоренского к прекрасному чину литургии и неприятие бездны (в которую заталкивает Достоевский). Но сближение романа с посланиями ап. Павла очень верно. «Всамделишный грех и подлинное падение» оказываются у Достоевского опытом, ведущим к святости (ср. «Точку безумия»). И вся эстетика Достоевского ближе к Библии и Евангелию, чем к греческому амфитеатру. Мы не замечаем этого только потому, что воспринимаем Писание вне эстетики. Но в нем есть своя скрытая эстетика (ее анализирует С. С. Аверинцев в «Поэтике ранневизантийской литературы». Необходимые цитаты приводятся в «Антикрасноречии»). И Достоевский близок именно к этой эстетике.

Книга Иова — не трагедия. Была бы трагедия, если бы мученик проклял Бога и умер. Но после голоса из бури Иов преобразился. Он не утешился новыми детьми и стадами; он потому смог заново жить, потому полюбил новых детей и нажил новые стада, что почувствовал голос Бога в самом себе и познал себя как каплю вечности, в которой вся вечность, и в этой внутренней вечности потонуло его страданье. Которое может поэтому доходить до пределов, немыслимых на сцене, напоказ, — до гнусной вони от язв, заставляющих надолго замолчать друзей со всеми их приготовленными речами (никакая сцена не вынесет этой паузы).

В трагедии — напряжение воли героя, прижатого к стенке. Он погибает и передает нам свою энергию, направленную к прорыву, к преображению. Но самого прорыва нет. А в Библии есть прорыв. И в книге Иова, и (яснее) на Голгофе.

---

[1] Флоренский П. А. Из автобиографических воспоминаний. — «Вопросы литературы», 1988, № 1, с. 159.

Бог — это выход. В полной черноте,
В пространстве без дорог.
Скажите мне, есть выход на кресте?
Тогда есть Бог.

(З. Миркина)

Неважно, как назвать искусство, в котором осознан выход через крест. Только осознан, намечен (большего у Достоевского нет). Но это искусство — не трагедия. Ни по сути, ни по форме.

Еще менее дает попытка сблизить роман Достоевского с карнавалом. Путь, через который проходит герой Достоевского, — это испытание крестом. Связь с крестом, выраженная в фамилии Ставрогина, есть в судьбе каждого. Распятие было не только мучительной, но позорной, издевательской казнью. Именно поэтому Кайафа и Анна не воспользовались возможностью побить еретика камнями, по еврейскому закону, а постарались подвести его под римскую казнь, несравненно более гнусную. Они хотели, чтобы память об Иисусе была навечно заплевана. Прошло несколько веков, прежде чем крест стал респектабельным церковным символом. Но и после этого чуткость юродивых восстанавливала первоначальный смысл, первоначальный облик распятия: святости сквозь позор.

Через испытание позором и болью проходят не только герои, которых автор хочет сбить с котурнов, но и самые любимые (Соня, Мышкин, Хромоножка). Достоевский как бы не верит в подлинность, не прошедшую под линьком. Именно святость сквозь позор, святость юродская выходит у Достоевского непобедимо захватывающей.

Тексты Достоевского, которые М. М. Бахтин описывает как карнавальные, по большей части — скорее юродские. Карнавален «Дядюшкин сон», карнавален Степан Трофимович — но не Ставрогин! Достоевский, может быть, использовал наследие карнавала и мениппеи (литературного рода, в котором карнавальное становится философской иронией); но сквозь карнавальное он видел что-то другое, более древнее или, по крайней мере, не нашедшее себе выражения на Западе.

Карнавал можно рассматривать как секуляризацию древнейших обрядов, в которых идолам оказывалось искреннее почитание, а затем их уничтожали (Тернер назвал это метафорами антиструктуры)[1]. Не во всех культурах

---

[1] Turner V. Metaphors of antistructure in religious culture. In: Changings perspectives in the scientific study of religion. N. Y., 1974, p. 63—83.

эта архаика растворилась в карнавале. И возможны ее продолжения, идущие мимо карнавала, — юродские формы культа и культуры.

Разумеется, можно определить мениппею так широко, что в общие рамки войдет и Евангелие, и Достоевский. Так именно и делает Бахтин. Юродство он упоминает, но как одну из форм карнавального, смехового сознания: слово Достоевского «стремится к юродству, юродство же есть своего рода форма, своего рода эстетизм, но как бы с обратным знаком»[1]. Я не могу с этим согласиться. Эстетизм — вырождение юродства (например, у Федора Павловича Карамазова). Подлинное юродство не имеет с эстетизмом решительно ничего общего. Оно так же серьезно, как распятие. Повесив апостола за ноги, римляне, может быть, весело смеялись; им это казалось похоже на карнавал: низ и верх поменялись местами. Но человек, распятый на кресте, — это не соломенное чучело зимы. И след, оставленный распятием в сердце человечества, — совсем не карнавальный.

Юродство — традиционная черта многих деспотических обществ. Когда разум принимает сторону рабства, свобода становится юродством. Когда разум не принимает откровения духа, дух юродствует, — как Павел, один из величайших мыслителей древности, в Послании к Коринфянам.

В древней Руси только юродивый мог сказать: «не могу молиться за царя-ирода»... и Николай Федорович Федоров серьезно писал, что государственный строй России — самодержавие, ограниченное институтом юродства. На Западе сложились другие ограничения власти, и в юродстве не было общественной необходимости. Но оно сохраняло духовную значимость, и Достоевский, введя юродство в роман, нашел стихийный читательский отклик. Это не было чисто эстетическим обогащением романа. Поиски Достоевского перекликались с духовными поисками Кьёркегора, с попытками вернуться к открытым вопросам Иова, с пониманием христианства без хрестоматийного глянца, — «для иудеев соблазна, для эллинов безумия» (1 Коринф., 1, 23).

Роман Достоевского — это роман Достоевского. Уникальное не может быть подведено под рубрику.

---

[1] См.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 229, 397.

НАПРАВЛЕНИЕ ДОСТОЕВСКОГО И ТОЛСТОГО

ЧАСТЬ 1. ДВИЖЕНИЕ К 60-м ГОДАМ

1. Общая схема развития

При всем отличии европейских культур друг от друга слова «романтизм» и «реализм», сказанные о любой из них, заключают в себе много общего. Сперва в туманных и фантастических образах, а затем в отчетливых и ясных (Гофман — Бальзак, Байрон — Стендаль и т. д.) перед нами выступает один круг вопросов, поставленных перед Европой одной ступенью общественного развития, отличной от предшествующих ступеней, пройденных в XVI, XVII, XVIII веках. Это определенный романтизм и определенный реализм.

Всякий новый крупный этап развития европейского общества, начиная с Возрождения, отражается, в конце концов, новой «классической» формой искусства (Ренессанс — классицизм и выросшее из него Просвещение — реализм XIX века). Но возникновению новой классически ограниченной, замкнутой, завершенной формы, схватывающей то, что приобрело известную ясность и отчетливость в самой жизни, и только это, предшествует эпоха декадентски-романтического (поздняя готика, барокко, собственно романтизм, декаданс). Кризисные типы людей, рвущихся не то назад, не то вперед, и переходные общественные отношения, недостаточно определявшиеся в действительности, изображаются в подчеркнуто неясных, зыбких, фантастических, гротескных образах. Общая установка делается не на разум и ясность, а на чувство и мистический трепет тайны, интуицию. Возникают характерные разговоры о ночной стороне души, негативной психологии и т. д.; увеличиваются ножницы между прекрасным и добрым, разумным и добрым, разумным и прекрасным; искусство кружится среди неразрешимых противоречий в жизни и в человеческом духе, болезненно влюбленно изображает красоту зла, безумия — и внезапно касается просветленно прекрасного, «голубого цветка».

В обстановке, в которой предметы потеряли свою устойчивость, романтическое рвется к без-предметному, за-предметному, к тайне Единого, присутствующего всюду. Но, помимо этого, в романтическом всегда есть нечто исторически переходное, есть движение от одного предметного мира к другому, от одной «классической» эпохи к другой. Это брожение, гибель старого, из которого рождается новое. Упадочное и новое, едва возникшее, переплетаются в явлениях поздней античной культуры, позднего средневековья и т. д.; переплетаются они друг с другом и у «революционного романтика» Байрона, и у «реакционного» Клейста, и у «народной» Леси Украинки (которую не принято сближать с декадансом), и у безнравственного Оскара Уайльда.

Социально-исторический смысл романтического (переходного) периода раскрывается лучше всего в свете той классической формы, которая вырастает на его почве, отчеканивая ясно и рационально кое-что из того, что выступало в нем слишком зыбко и неопределенно, слишком «разорванно», антиномично. Поэтому позитивному уму легче говорить только о классических периодах (например, о Возрождении, классицизме с Просвещением, реализме XIX века), рассматривая периоды романтического брожения в свете тех форм, которые в этом брожении распадаются и возникают вновь. При этом, правда, теряется самостоятельная духовная ценность барочного, романтического, декадентского (Эль Греко, Кальдерон и т. д.); теряется подход к специфике романтического, но какая-то историческая схема возникает, и в некоторых точках она верна действительности.

Однако развитие русской литературы XIX века в общеевропейскую схему никак не укладывается, даже со всеми оговорками. Вершины русского реализма не синхронны европейскому реализму того же периода. Литературное развитие России было более напряженным, пробегало наскоро этапы, занявшие в Европе по столетию, и, в конце концов, одновременно решало задачи, занимавшие Запад поочередно[1], решало иначе, менее расчлененно, более широко (и запутанно).

При всех отличиях друг от друга Бальзака, Флобера и Диккенса, в понятие реализма, удовлетворительное для

[1] Эту идею, совершенно независимо от меня, высказал впоследствии Г. Гачев. См. его книгу «Ускоренное развитие литературы» (М., 1964).

любого из них, реализм Пушкина не помещается многими своими важнейшими чертами; и (хотя в меньшей мере) то же относится к реализму Лермонтова, Гоголя.

Русские общественные отношения в начале XIX века — особенно за городской чертой Санкт-Петербурга — были еще настолько патриархальны, сословно замкнуты, что самих конфликтов, изображенных в европейском романе XIX века, в России не возникало. Возникали другие — отчасти изображенные в европейской литературе ранее, отчасти совершенно оригинально русские; к последним относится, прежде всего, тема лишнего человека — оторванного и от образованного общества и от необразованного народа дворянского интеллигента [1].

После реформы сказалось новое обстоятельство. Если раньше отдельные этапы следовали хотя и очень быстро, но все же один за другим (сперва Пушкин, а затем уже Лермонтов и Гоголь), то после смерти Николая I одновременно вышли из-под спуда и рядом друг с другом проделали свой путь:

1) просветительский реализм Некрасова, Щедрина, отчасти (хотя он не принадлежал к кружку «Современника») Островского (менее просветительский, более реализм), а также целой плеяды писателей-разночинцев;

2) реализм Тургенева и Гончарова, культивировавших разработанную Пушкиным европейско-русскую тему (и форму романа) лишнего человека;

3) реализм Толстого и Достоевского, выразивших настроения более глубинных пластов России, приносимых в заклание прогрессу. Соединением художественной полноты изображаемых явлений и идейной напряженности эти писатели заставляют вспомнить роман Стендаля и Бальзака, но размах их творчества значительно шире, глубже захватывает жизнь народа, больше отходя от эпоса частной жизни и приближаясь к подлинному эпосу (Толстой) или трагедии (Достоевский) [2].

Масса русского народа после 1861 года страдала одновременно «и от капитализма, и от недостаточного развития капитализма» (Ленин), и перед русской идеологией одновременно стояли вопросы, вызвавшие расцвет просвещения,

---

[1] Эта тема становится впоследствии популярной в афро-азиатских литературах. Ср. упомянутую работу «Некоторые особенности литературного процесса на Востоке».

[2] Эта схема не претендует на полноту объяснения действительности. Ср. альтернативную схему, предложенную на с. 26—27.

и вопросы, приводившие к его кризису. Не одно различие классовых симпатий привело к распаду натуральной школы и либерализма 40-х годов. Запутанность общественных отношений приводила к различным, противоположным выводам людей, симпатизировавших одному и тому же классу; для одних главным злом был феодальный гнет, для других — буржуазная цивилизация. Это было и во Франции 20—40-х годов, но в гораздо меньшей степени.

Эстетические симпатии, отразившиеся в диссертации Чернышевского и педагогических статьях Толстого (а впоследствии в специальной брошюре), обнаруживают поразительное сходство. Достоевский по своим вкусам, как мы это покажем впоследствии, чрезвычайно близок к Некрасову — автору петербургских стихов. Между тем социально-политические выводы Достоевского и Толстого, Некрасова и Щедрина были совершенно противоположными. Это взаимное проникновение, единство крайних, противоположных течений чрезвычайно обогащало развитие.

Аналогичные условия, казалось бы, существовали в Японии после переворота Мэйдзи [1]. И там развитие литературы, облегченное готовыми, уже выработанными формами европейской идеологии и подхлестываемое быстротой социального прогресса, шло очень быстро; не успевало расцвести одно течение, как на смену ему — и, по существу, рядом с ним — выступало другое, так что развитие приобретало не последовательный, а параллельный характер. Однако в Японии это происходило на фоне сохранения собственной культурной традиции, живой, активной, направлявшей движение в особое русло, к синтезу европейских и азиатских начал, плоды которого, быть может, еще впереди. В России же своей «почвы», по которой тосковал Достоевский, не хватало (и это именно обусловило характер его творчества).

Традиции московского периода уже ко времени Петра окостенели, выветрились (это видно по иконописи), и Петр доломал их, добил и то, что еще жило [2]. Русскому обра-

---

[1] Ср. предисловие Н. И. Фельдман к сборнику рассказов Акутагавы Рюноске (Л., 1936).

[2] На заре своего бытия древняя Русь предпочла путь святости пути культуры. В последний свой век она горделиво утверждала себя как святую, как единственно христианскую землю. Но живая святость ее покинула. Петр разрушил лишь обветшалую оболочку святой Руси. Оттого его надругательство над этой старой Русью встретило ничтожное духовное сопротивление» (Федотов Г. П. Святые древней Руси. Paris, YMKA-PRESS, 1985, p. 189—190).

зованному обществу петербургского периода было привито, взамен всех традиций, одно — установка на выбор и усвоение самого передового европейского опыта. Опыт же этот был полон противоречий. У светской черни в результате легко возникала поверхностная «смесь французского с нижегородским». С другой стороны, нигде так легко не усваивались наиболее радикальные идеи, выработанные мыслью европейских стран, как в России. В XX веке революционная идеология уже повсюду воспринимается как «русская» (подобно тому, как идеи английского Просвещения XVIII века, попавшие во Францию и заостренные французами, возвращались в Англию уже с французским национальным клеймом).

В России начиная с 60-х годов одновременно развивались явления, отделенные в Европе жизнью целых поколений. Это придавало процессу чрезвычайную остроту, напряженность. Возникала парадоксальная полемика отцов и детей, оказавшихся современниками и соперниками. Бальзак мог отдавать должное Вольтеру, оценивая его со спокойствием потомка и с уважением к мертвому. Толстой и Достоевский были несправедливы к просветительской идеологии, доходили до крайне резких полемических выпадов против нее. С другой стороны, просветители (явление XVIII века в европейской истории) оказались в неестественном для них положении современников и критиков реализма XIX века и не могли понять, в чем его пафос. Особенности Толстого и Достоевского казались им просто заблуждениями, никому не нужным чудачеством.

Памятником этого непонимания осталась эпиграмма, которой Некрасов встретил «Анну Каренину»:

Толстой! Ты доказал с уменьем и талантом,
Что женщине не следует гулять
Ни с камер-юнкером, ни с флигель-адъютантом,
Когда она жена и мать.

Можно подумать, что в «Анне Карениной» на самом деле не было никаких острых общественных вопросов... Между тем прошло 20 лет — и они буквально бросались Ленину в глаза.

Но, с другой стороны, параллельное существование просвещения и реализма XIX века приводило не только к досадным недоразумениям и полемическим резкостям. Психологическая чуткость Щедрина, общественная страстность

Толстого и Достоевского, напряженные идейные поиски, идущие у них рука об руку со скептицизмом к силе отвлеченной мысли, — явления, возникавшие в процессе взаимного проникновения борющихся течений. Если бы некоторые страницы «Господ Головлевых» попали к Достоевскому, а некоторые страницы «Бесов» (характеристика Лембке, расправа с шпигулинскими), рассказа «Бобок» — к Щедрину, никто бы не заметил подмены, так они близки по стилю. Эстетические оценки Чернышевского легко могут быть перенесены в статьи позднего Толстого — и т. д.

Вообще можно взглянуть на дело несколько с иной точки зрения и сказать, что все писатели, начавшие с натуральной школы, — разными путями и в неодинаковой степени, но все, — проделали переход от чисто просветительного реализма 40-х годов до реализма XIX века, насыщенного борьбой вокруг идей просвещения, в 60-е годы, и русскую литературу этого периода в целом можно трактовать как сплав просвещения, романтизма [1] и реализма XIX века.

Само понятие «просвещение» при этом нужно расширить. Мы привыкли считать просветительским только кружок, сплотившийся вокруг «Современника», «Русского слова» и «Отечественных записок». Но во французском Просвещении XVIII века есть и либеральное крыло (Вольтер), и радикальное (Дидро), и своеобразная плебейская фигура Руссо, сочетавшего в себе народное — самое острое и решительное — отрицание феодализма с народным отвращением к буржуазному прогрессу («Рассуждение о вреде наук», под которым охотно подписался бы Лев Толстой). Вольтер и Руссо были не меньшими врагами, чем Тургенев и Достоевский; но для потомства они слились в одно явление:

Это всё революции плод,
Это ее доктрина.
Во всем виноват Жан-Жак Руссо,
Вольтер и гильотина.

(Гейне)

Прах двух непримиримых противников вместе был перенесен в Пантеон, вместе выброшен и водружен снова...

Точно так же для иностранца вся русская литература (и прежде всего ее величайшие художники — Толстой и

[1] В сравнительно чистом виде представленного Тютчевым.

Достоевский) имеет одну общую окраску, один социальный и нравственный пафос. Восприятие Томаса Манна, назвавшего за это русскую литературу «святой», то же, что у Розы Люксембург, хотя она выбирает материалистические термины для выражения своих мыслей (ср. ее статью «Душа русской литературы»). Спор между «Современником» и «Эпохой», которому наши исследователи иногда придают решающее значение, для мирового читателя, отделенного от наших шестидесятников и пространством и временем, представляет довольно второстепенный интерес.

С известной натяжкой можно приложить ко всем течениям русской литературы, вышедшим из натуральной школы, схему классически развернутого Просвещения: либеральное крыло в ней займут Тургенев и Гончаров, радикальное — кружок «Современника», а руссоистское — Толстой и Достоевский. Сравнительная слабость в русской идеологии культа разума, сила сомнения в разуме и интереса к чувству, подсознанию — общая черта XIX века, наследника романтической критики Просвещения, и принадлежит не только противникам Чернышевского, но и некоторым его союзникам, по крайней мере наиболее глубокому мыслителю прогрессивного лагеря, Герцену («Афоризмата Тита Левиафанского» не так уж далека от «Подполья»).

Разумеется, просветительская трактовка всей русской литературы 60—70-х годов — односторонность, схема [1], и схема эта противоречит другой, изложенной ранее — о параллельности в русской литературе явлений, последовательных в литературе Западной Европы. Если, однако, иметь в виду, что всякая теория — только логически правильная модель логически «неправильной», противоречиво, не прямо развивающейся жизни, то в этом противоречии не будет большой беды. Первая теория описывает столкновение в русском литературном пространстве фактов, на Западе отделенных друг от друга временем. Вторая имеет более узкий смысл и показывает, что дифференциация натуральной школы подобна дифференциации французского Просвещения, не утверждая, что подобие есть тождество, и не забывая, что зрелое творчество учеников Белинского вышло за рамки Просвещения.

---

[1] Во имя которой приходится «просветительски» трактовать даже Гончарова, против чего легко найти возражения.

Итак, русская литература XIX века в целом асинхронна западноевропейской; явления ее в первой половине столетия во многом отклоняются от понятия «реализма XIX века» в сторону более ранних форм, а во второй половине оставляют Европу позади. Но наряду с этим в офранцуженном образованном обществе существовало более пассивное усвоение европейского опыта, более или менее простое приложение к фактам русской жизни готовых европейских форм сознания (в том числе художественного сознания). Этот процесс совершался примерно синхронно, с естественным запозданием, сперва очень большим, потом все меньшим. Так возник классицизм Сумарокова, сентиментализм Карамзина, романтизм Кукольника, натурализм Боборыкина и т. д.

Сыграло свою роль и то, что образование в России только с середины XIX века перестало быть сословной привилегией (сперва вельможного, а потом средне-высшего круга). Разночинное русское Просвещение развивается сто лет спустя после первых дворянских просветителей (Радищев, молодой Крылов, отчасти Фонвизин) — в деятельности Белинского в 1845—1847 годов, Добролюбова, Чернышевского и Писарева, в «бюргерской драме», утвержденной на русской сцене Островским, эстетически «открывшим» Замоскворечье так же, как это сделали (по отношению к западному «Замоскворечью») Дидро и Лессинг.

Между тем дворянская интеллигенция давно прошла через Просвещение и склонна была мыслить в более поздних категориях европейского опыта. Возникал неизбежный конфликт старого и нового, в котором социально новая разночинная интеллигенция выступала под старым знаменем Просвещения, а социально старая, в основном дворянская интеллигенция была интеллектуально новее, ближе к структуре сознания Европы XIX века. Политически эта старая интеллигенция была либеральна или либерально-консервативна, а новая — более радикальна, революционно настроена. И так как идеалы, выдвинутые в 1789 году, поистерлись, то русские просветители, буржуа по происхождению и идеологи *буржуазной* революции, находили вдохновение в социалистических лозунгах.

Достоевский, очень остро чувствуя буржуазную подкладку русского социализма, в своей полемике иногда склонен был считать социалистов просто мошенниками, спекулянтами модным идеологическим товаром. Но, с другой сторо-

ны, он сам отчасти социалист, или, во всяком случае, хилиаст, и мистические видения его героев перекликаются с утопиями в духе Фурье («Зимние заметки о летних впечатлениях», «Сон смешного человека», монологи Версилова). По крайней мере можно сказать, что в хилиазме позднего Достоевского сохранились следы его юношеского фурьеризма. И его бичевал за это Константин Леонтьев (см. ниже)...

К нашей схеме развития литературы надо теперь сделать несколько поправок.

1. Некоторые повести, написанные о Петербурге (например, «Пиковая дама»)[1], синхронны европейской повести времен перехода от романтизма к реализму. Причина — в самом Петербурге, достаточно европеизированном, лишенном патриархальной теплоты, насквозь проникнутом холодно-рациональными отношениями и расчетами. Многоукладность старой России давала, таким образом, уже в 30-х годах XIX века почву для создания произведений, шедших в русле западного развития.

2. Роман лишнего человека, в особенности тургеневский, основанный на столкновении с отечественными порядками русского европейца, думающего либо на французский лад (западник), либо на немецкий (славянофил), был своего рода европейским взглядом на русскую жизнь — эпизодичным по сюжету (русская жизнь во всей ее полноте происходит где-то за его пределами), лаконичным, ясным, изящным; если бы Флобер обрусел, как Феофан Грек, он, возможно, написал бы нечто подобное.

3. Степень асинхронности очень неодинакова у разных писателей и в разных вещах; привкус исторически предшествующих форм резко усиливается при захвате более глубинных слоев, при изображении россиян «comme il ne faut pas». «Мертвые души», «Ревизор», «Нос» гораздо сильнее отдают XVII веком (в частности, Мольером), чем Лермонтов: глухое провинциальное дворянство еще в полной мере переживало в 30—40-е годы период расцвета абсолютизма, и Николай I был его королем-солнцем. Напротив, рафинированный Печорин ближе к XIX веку, и в «Герое нашего времени» некоторый налет асинхронности можно обнаружить только с известным трудом.

---

[1] С повестями Гоголя дело обстоит сложнее: сознание самого автора еще не прошло через Просвещение и в этом смысле, по европейскому счету, принадлежало XVII веку.

4. Романтические создания в общем менее асинхронны, чем реалистические; различные формы исторически переходного и онтологически трансцендирующего, рвущегося в туманную даль, легко сливаются друг с другом, и труднее отличить что-нибудь там, где нет ясных границ.

Можно высказать сомнение, зачем вообще нужно усложнять периодизацию русской литературы целой этажеркой разноплановых схем; не лучше ли остаться при самых общих определениях романтизма и реализма, приложимых одинаково к Гомеру и Гонкуру, и все различия рассматривать как индивидуальные особенности писателя?

Такое возражение имеет смысл со школьной точки зрения; многие оттенки, о которых мы говорим, совершенно нечувствительны для читателя, в уме которого не возникает никаких ассоциаций с литературой других стран; анализ этих оттенков воспринимается им как нечто крайне искусственное. Однако привлекает возможность уложить в какой-то ряд подобных явлений многие совершенно необъяснимые индивидуальные особенности и разрешить некоторые загадки идейного и творческого развития Достоевского.

2. Асинхронные явления

«Друзья мои!
Прекрасен наш союз!»

I. Пушкин — наиболее изученный русский писатель. И его несхожесть с европейским романтизмом любого толка давно установлена. Менее твердо установлено, что и с реализмом XIX века у него не много общего.

Основа европейского романтизма и реализма — разочарование в прозе буржуазного общества. Роман Стендаля выражает те же настроения, что и поэзия Байрона, только в других формах. А в основе настроений, выраженных поэзией Пушкина, лежит скорее национальный подъем, вызванный войной 1812 года и сломленный только при разгроме декабристов. Вера в человека, в его свободу связывает Пушкина с Просвещением и, через Просвещение, с Ренессансом. Идеал гармонии мысли и чувства, личного и общего господствует в лирике Пушкина, связывая ее до некоторой степени с Гёте и Шиллером Kunstperiod'a, но еще больше с Шекспиром или Ронсаром. Пушкинская поэзия — не мечтательный отсвет античных образцов, под которым скрывается горечь одинокого гения, а свободное и непосред-

ственное отражение жизни, полной юношеских надежд. Пушкин всегда чувствует себя окруженным друзьями (хотя бы и удаленными от него судьбой). Он с ними говорит в стихах запросто, как с собутыльниками на пирушке. Это для него естественное, нормальное человеческое общение. В таком кружке он сложился — и недаром всегда праздновал лицейскую годовщину: жизнь могла бросить его куда угодно, но дружеский теплый круг товарищей всегда восставал в его воображении как норма. Все уже делался в жизни этот сочувствующий круг, особенно после 1825 года, все ближе подступает одиночество, и в конце концов оно вызывает стихи вроде «Ты царь, живи один...» и т. д. Но даже говоря это, Пушкин всегда, в воображении своем, с людьми, не чувствует себя наедине с космосом, как Тютчев, не скажет, что

Мы в борьбе с природой целой
Оставлены на нас самих,

что

...нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать.

Индивидуализм Пушкина, его чувство собственного достоинства и правоты собственного суда еще ближе к индивидуализму Возрождения, полному патриархальной теплоты к друзьям (плеяда Пушкина напоминает плеяду Ронсара), чем к эгоизму Байрона, олимпийству Гёте, эготизму Стендаля и т. п.

В прозе Пушкин ближе к своему веку. Его исторический роман несколько лаконичнее и изящнее, чем романы Вальтера Скотта, но в общем не слишком отличается от своего образца. По-видимому, это происходит потому, что пушкинская проза «этюдна», усваивает русской словесности новую форму и поэтому гораздо рассчитаннее, рациональнее, чем проза наследников Пушкина (или пушкинский стих).

В лучших своих вещах, написанных стихами, Пушкин ни на кого в Европе не похож. Роман «Евгений Онегин» гораздо дальше от Байрона, чем «Красное и черное». По существу, это первый образец специфически русского романа о лишнем человеке, который должен быть поставлен рядом с романами рыцарским, плутовским, романом воспитания XVIII века и романом разочарования XIX. Это роман не западный, а западнический, в котором европейское сознание попадает на незападную дорогу — и буксует, отказывается «нормально» работать.

II. Если Пушкин наполнил содержанием русский стих, то Лермонтов и Гоголь — прозу. В противоположность Пушкину, проза Лермонтова значительнее его стихов, и если стихи его могут рассматриваться в общем потоке европейского романтизма, то роман его (как стихи Пушкина) выпадает из этого потока.

Любопытно, что сперва Лермонтов набросал примерно наполовину роман совершенно в европейском духе («Княгиня Лиговская»), но остыл к нему и не дописал, а потом уже создал своего знаменитого «Героя нашего времени», своеобразного и по системе образов, и по форме, в которую он отлился. О своеобразии гоголевской прозы вкратце уже было сказано.

Прежде всего заметим, что общество в прозе Лермонтова и Гоголя (беря ее суммарно) выступает как бы разрезанным на две части. С одной стороны, утонченный аристократический кружок «Героя нашего времени» (если Вернер не может похвастаться родословной, то в духовном отношении он тот же аристократ), с другой — общество мертвых душ. Одних волнуют вопросы об истинном романтизме, истинной любви, истинном счастье... вообще об истине, добре, красоте, о «прекрасном и высоком», как говаривал в это время Белинский; других — только деньги. Это разделение совершенно нехарактерно для романа XIX века, в котором, как правило, смешиваются и переплетаются материальные и духовные интересы (например, для Растиньяка — вопрос, можно ли позволить себе нажимом кнопки убить китайского мандарина, и вопрос, где достать свежие перчатки; у Дмитрия Карамазова — вопрос о 3000 рублей и об «эфике»). В «Княгине Лиговской» есть попытка вывести Красинского по-бальзаковски, показать духовно богатый внутренний мир бедного чиновника; но духовного богатства не получилось (слишком бедна была умственными интересами среда Красинских), и Лермонтову Красинский показался, в конце концов, так же скучен, как и Печорину, с которым он его сталкивает, а вместе с ним скучным стал и весь интересный, на первый взгляд, сюжетный узел. Впоследствии, когда разночинцы перестали уступать дворянам по культуре, Достоевский несколько раз сталкивал бедняка интеллигента с аристократом, способным на улице только забрызгать его грязью из-под колес своего экипажа, а в интимной обстановке вынужденным нехотя признать его

духовное превосходство (или, по крайней мере, вызвать это признание у читателя: Неточка, Подросток и др.). Но в 30-е годы общество еще резко делилось на податные сословия, создававшие только материальные ценности, и привилегированное, способное ценить и создавать культуру; при этом мелкопоместное и мелкочиновное дворянство по ничтожеству своих духовных интересов совершенно сливалось с буржуазией и совершенно как буржуа третировалось в светских гостиных.

В результате возникает деление, напоминающее французскую литературу XVII века: с одной стороны — «Принцесса Клевская», с другой — комический или буржуазный роман. В литературе не смешивается то, что не смешалось еще в жизни, сохраняющей сословные перегородки.

Отсюда аристократизм романа Лермонтова не только по замечательному лаконизму формы и образцовому языку, но и по существу. Нет стремления показать героя в многообразной обстановке, провести через все круги общества, смешать comme il faut и comme il ne faut pas; в самой жизни у Печориных еще ограниченный круг возможностей, заранее определенных рождением в знатной семье. «Порядочность» поставила их в оппозицию к режиму Николая I, потерявшему «оттенок благородства» александровских времен, ставшему низменно, холуйски, полицейски верноподданным. Та же «порядочность» замыкает их в рамки светских гостиных, этих островков образованности и хороших манер в мире темных людей. И подавленная активность, честолюбие, желание властвовать «сублимируются» в эротической сфере[1]. Простота, ограниченность сюжета вытекает из простоты, бедности интересов Печорина в жизни.

Еще более архаичны «Мертвые души»; по сюжетной форме это вариант плутовского романа (давно забытого в Европе), с которым Россия только знакомилась («Российский Жиль Блаз», «Иван Выжигин» и др.). Толща русской жизни, изображенная Гоголем, еще не была захвачена духовным движением XIX века; она не была даже просвещена в духе осьмнадцатого столетия. Цивилизация проникает в эту среду только в форме денег, и интересы, пробуждающие ее от патриархального сна, глубоко буржуазны. Дворяне в «Мертвых душах» гораздо ближе к самодурам Островского, чем к образованному средне-высшему слою, с

[1] Что зеркально противоположно схеме Фрейда.

его утонченной, пушкинской и лермонтовской культурой: это патриархальные варвары, в которых (и среди которых), в глухой духовной темноте, начинает действовать стяжатель.

Однако роман написан человеком, прошедшим литературную школу классицизма, с его умением генерализовать человеческие свойства, создавать типы скупого, мота, пустого мечтателя и т. д. Гоголь написал плутовской по сюжетной основе роман на уровне комедии характеров. Беспорядочности в развитии, характерной для старого плутовского романа, нет и в помине. Вместо множества приключений и лиц, сливающихся друг с другом, — несколько глав, каждая из которых рисует пластически вылепленный тип. Вместе они составляют (в первой части «поэмы») строгую и законченную систему образов.

К скупым Пушкина и Гоголя совершенно подходит пушкинское сравнение Шекспира с Мольером: «скупой Мольера скуп и только скуп; скупой Шекспира скуп, мстителен, чадолюбив, остроумен». И хотя Пушкин и Гоголь во многих других отношениях совершенно непохожи на Шекспира и Мольера, но Скупой рыцарь относится к Плюшкину так же, как Шейлок к Гарпагону.

«Ревизор» Гоголя даже формально близок к классицистической комедии: есть и единство места (в пределах города), и единство времени (немногим более нарушено, чем в «Сиде»); единство действия осуществлено в совершенстве; главное же здесь — живой дух комедии XVII века, написанной человеком раболепного монархического общества и высмеивающей его раболепие и низость как естественные черты человеческой природы. Комизм заключается, главным образом, в совершенной пошлости характеров, в глубоком ничтожестве жизненных интересов, выпяченном без всякой пощады и в то же время без всякого обличительного пафоса, словно автор не то что не хотел бы, но не надеется исправить своих героев, не видит кругом ничего выше их, да и себя не ставит намного выше, и к себе самому обращает слова городничего: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!» (Подобные мысли в самом деле мелькали у Гоголя.)

На читателя, прошедшего через Просвещение, этот комизм производит впечатление сатиры, становится «смехом, который убивает». Характеры, цели, поступки персонажей настолько ничтожны, что было бы невыносимо вглядываться в них, если бы это унизительное для чело-

века ничтожество в конце концов не тонуло, как крошка Цахес, в собственных нечистотах. Однако у самого Гоголя нет еще просвещенных героев, Чацких или Жадовых, декламирующих свои гневные монологи, нет гнева и возмущения, толкающих на сатиру. Это целостное, охватывающее все человечество, комическое отношение к жизни, совершенно консервативное в собственном понимании и в то же время страшно разрушительное в глазах людей, уверенных, что они созданы не для рабства.

Мы сказали: еще нет Чацких, и это не описка: в мире Гоголя Чацких, просветителей средне-высшего круга, еще не было. И появись они — люди с барочным сознанием не поняли бы их, как не мог сам Гоголь понять адресованное ему знаменитое письмо Белинского. Трагическая смерть Гоголя (к которой вела — среди других причин — и неспособность его объясниться с почитателями своего таланта) совпала с началом второй волны русского Просвещения, и имя Гоголя, вопреки желаниям писателя, стало знаменем нового движения.

III. Центральное явление нового периода — возникновение натуральной школы. Ее борьба за верность природе повторяет полемику Дидро. Ее «Физиологические очерки» — стадиальная аналогия к «Картинам Парижа» Мерсье, хотя и разговора не может быть о каком-нибудь влиянии этого забытого писателя XVIII века.

Но, едва возникнув, натуральная школа распадается. В творчестве Щедрина рационализм Просвещения, сталкиваясь с неразумной действительностью, создает все более чудовищные, все более фантастические гротески, бесконечно далекие от натурального воспроизведения действительности, насквозь субъективные, деформированные гневом и возмущением; факты в них только повод, толчок к взрыву этого давно накопившегося гнева, который и есть дух его сатиры, незримый образ, в котором она отражает мир. Без этого субъективизма чувства, без преувеличений гнева чисто эпические страницы Щедрина (в «Господах Головлевых», например) тяжело читать; надолго оставаться наедине с Ариной Петровной и Иудушкой, без единого светлого образа или порыва — это какая-то ненужная бесполезная нравственная пытка (вспоминаются слова Чехова о Достоевском — к которому они не подходят — о сверле-

нии здорового зуба...). Щедрин — один из величайших и оригинальнейших русских писателей; но он тем более велик, чем дальше от истоков своего творчества, от «физиологизма» 40-х годов.

Не менее далеко уходит от «физиологии» Некрасов, самым романтическим образом сливаясь не только с манерой, но и духом народной поэзии в своих поэмах о жизни крестьянки («Мороз — Красный Нос» и особенно «Счастливая» в «Кому на Руси жить хорошо»), совершенно забывая о своем просвещенном сознании и начиная, как художник, верить вместе с Матреной Тимофеевной во все, во что она верит. Впрочем, романтически-субъективные ноты звучат у Некрасова с самого начала, со стихов о погоде, и его дальнейшие сдвиги к народности — достаточно близкая параллель к становлению почвенничества. То, что «Влас» нравится Достоевскому, — не случайно (ср. «Дневник писателя»).

Поэтическое выражение русского Просвещения — если отбросить то, что не выдержало критики времени, — сильно только чувством гнева и печали, только своей лирической и сатирической струей, своим субъективным негодованием, своим отчаянием человека, заживо забитого в гроб (как говорит о себе Волгин Левицкому в «Прологе»). Если взять именно эти лучшие страницы, то они ближе к Байрону, чем к Лессингу, в них гораздо больше страсти, боли и отчаяния, чем оптимизма и веры в разум («Не рыдай так безумно над ним; хорошо умереть молодым»; «Тяжело умирать, хорошо умереть»... Таких мест у Некрасова можно набрать сотни). Чуть ли не весь оптимизм и рационализм нашего Просвещения сосредоточен в романе «Что делать?»; в «Прологе» и Чернышевский им изменяет.

Просвещение в условиях торжествующей (в том числе и в России) реальной, прозаичной буржуазной цивилизации не могло и быть чем-либо иным, кроме как романтическим просвещением, и просветительский романтизм Байрона ему, безусловно, ближе, чем просветительский реализм Филдинга и др.

Очень быстро свое особое место заняли либералы, вернувшись от Гоголя (обогащенные им) к Пушкину как автору «Онегина», перейдя от изображения жизни народа (хотя и в ней Тургенев отыскивал, в «Записках охотника» главным образом, изящные черты) к изображению действительности европейски образованного и хорошо воспитанного дворянского общества.

3. Парадокс Достоевского

Наиболее полно русская жизнь, со всей ее красотой и безобразием, со всем ее размахом, отразилась в романах Толстого и Достоевского. Развитие их было очень сложным; понять его, вложить в схему — особенно трудно.

Известно, что все русские писатели первой половины века проделывают один и тот же путь: сперва отдают дань романтизму, потом переходят к реализму. К Пушкину, Лермонтову, Гоголю прилагается одна и та же мерка (романтизм, реализм — в самом общем смысле). Школьник, выучивший урок про Пушкина, может смело отвечать про Лермонтова и Гоголя. И вдруг Достоевский, словно назло, поступает наоборот: начинает с реалистической повести «Бедные люди» (обычно ее называют романом), горячо встреченной читателями, а затем пятится назад: пишет малопонятную повесть «Двойник», попахивающую романтизмом по самому своему заглавию, ставит в ней задачу изобразить необъяснимое разумом, неоднозначное в человеческом поведении, — не совсем справляется с этим и, словно зарвавшись, движется дальше в ту же сторону, погружаясь (в «Хозяйке») в какой-то мир призрачных, фантастических образов, напряженных по чувству, но совершенно туманных по своему общественному смыслу.

Белинский, только что покончивший с романтизмом и не упускавший случая вбить еще один кол в его могилу, был возмущен до глубины души и не знал, как сильнее выбранить себя за поспешность, с которою признал Достоевского гениальным писателем. Однако Белинский не ошибся, высоко оценив талант автора «Бедных людей»,— и ошибся, осудив «Хозяйку», в которой неловко прокладывался путь к «Преступлению и наказанию». «Бедные люди» — произведение реализма XVIII века, просветительского, или, лучше сказать, сентименталистского реализма. Дело не в том, что там вообще много чувствительности; важно, *кто* в ней чувствителен, — маленький человек, ничтожество, которого топчут не оглядываясь сильные мира сего. Здесь тот же пафос, что в «Бедной Лизе» («и крестьяне чувствовать умеют!»), только с несравненно большей силой страсти, с силой переживания изнутри, а не извне (и сверху вниз, как у Карамзина). Этот пафос, по европейскому счету, целиком принадлежит концу восемнадцатого столетия.

Башмачкин изображен Гоголем еще наполовину в духе реализма XVII века, чуждого идее развития, — как жалкий

идиот, ни на что не способный, кроме переписывания бумаг. Конечно, этот идиот страдает и вызывает жалость... но ведь и лошадь можно пожалеть. Кстати сказать, лошади у Льва Толстого (Холстомер или Фру-фру) гораздо человечнее, разумнее, свободнее в своих поступках, чем Акакий Акакиевич. Гуманность Гоголя, чувство родства с униженным и поруганным собратом проявляется только в лирических отступлениях. Объективно Башмачкин изображен как червяк.

И вдруг этот червяк, под пером Достоевского, бескорыстно и нежно влюбляется в беззащитную девушку; под влиянием страсти, которой покорны не только все возрасты, но и все прочие разновидности человеческого рода, люди умные и глупые, красивые и безобразные, — напрягается не только чувство, но и мысль Макара Девушкина. Постепенно, при сочинении дружески-влюбленных посланий, в которые он вкладывает всю душу, образуется его слог, он начинает метко выражаться, умно судить; наконец (и это было шедевром для 1845 года) Девушкин прочитал «Шинель» Гоголя и высказал свое возмущение ею; он увидел там унижение своего достоинства, протестует против того, что Гоголь заметил в забитом человеке только объект человеческого чувства сострадания, а не самого человека, не меньше другого способного к душевной чуткости, любви, мысли. В Девушкине уже проснулось все это, и он чувствовал, что не стоит ниже по душевному развитию, чем помещик, господин Быков, или департаментский щеголь.

Это было очень ново и оригинально для русского общества, но, вообще говоря, совсем не ново и не оригинально более чем через полвека после «Векфильдского священника» и «Клариссы Гарлоу». Для самого Достоевского, превосходно знавшего европейскую культуру, это не было секретом. Переводчик «Евгении Гранде» (с нее начался его творческий путь) не хотел повторять задов. Его интересовала не столько критика феодально-сословных отношений (теоретически, в голове передовых русских людей, с ними давно было покончено), сколько противоречия буржуазного, внешне свободного общества, тайные пути и внутренние враги свободы в душе внешне свободного человека. Но этого общества и этих людей в России еще не было, и попытка Достоевского описать их в «Двойнике» натолкнулась на недостаток подходящего жизненного материала. Оба Голядкины — робкий и наглый — еще слишком неразвиты; интересы их ничтожны, не выходят (подобно мертвым душам)

дальше узкоэгоистических забот; «прекрасное и высокое», мысль о судьбе человечества (о судьбе другого человека, наконец, как у Девушкина) их еще не коснулась. По своей внутренней забитости Голядкин оказывается шагом назад, к Гоголю; Достоевский хотел показать маленького человека не только мечтателем (и добрым мечтателем), но и дельцом; а сфера действия маленького человека в 40-е годы была еще страшно ограниченной. И «Двойник» скучен. Оба Голядкины не вызывают ни интереса, ни сочувствия; при всем мастерстве изображения, повесть (исправленная Достоевским уже в пору полной зрелости его гения) вызывает то же недоумение, что и «Господа Головлевы»: к чему так долго, с таким старанием копаться в этой «ветошке»!

Понять, в чем дело, не смог ни молодой, ни зрелый Достоевский; но он не мог не почувствовать по холодности читателя, что его постигла неудача, и бросился в фантастику, чтобы освободиться от цепей, которые накладывала на него неразвитость действительности; но провал «Хозяйки» был еще более полным.

Для Белинского, с его прямолинейным умом, направленным всегда к одной главной цели, непривлекательно было само желание изобразить злое начало в душе маленького человека, показать будущего угнетателя в разночинце, только начинающем мечтать о свободе, изобразить хищника, которого свобода раскрепостит. Все силы Белинского были направлены на борьбу за эту самую свободу, на борьбу с полицейским гнетом, еще так безгранично могущественным под скипетром Николая I. Поиски Достоевского казались ему извращенными и порочными.

Белинский последних лет накладывает вето даже на социалистическую критику буржуазного общества и выступает против «Писем из Франции» Герцена, обличавших торжествующих лавочников. Практически, в условиях 40-х годов в России, герценовская критика Запада только могла запутать, отвлечь, родить славянофильскую мысль о примирении с отсталостью русских общественных отношений; и в самом деле, Герцен не избежал идеализации общины и полупримирения со славянофильством.

По отношению к смутным и сбивчивым антибуржуазным настроениям Достоевского Белинский с политической точки зрения был еще более прав: фурьеризм молодого Достоевского, сочетавшийся некоторое время с политическим свободомыслием, на каторге переродился в социальный мистицизм, который в политическом отношении оказался реакционным.

Но и Достоевский не мог не затаить сознание своей, не совсем ясной ему самому и совершенно не понятой Белинским правоты; это ожесточение против Белинского высказалось (как нам кажется) в рассказе «Маленький герой» и потом много раз открыто вырывалось в «Дневнике писателя» и в письмах.

Неудача «Хозяйки» заставляет Достоевского вернуться к образу мечтателя, которого он достаточно хорошо знал и любил. «Белые ночи» — маленький шедевр; по художественности они ничуть не ниже любого позднего рассказа. Талант Достоевского был зрел, незрелыми были общественные отношения и характеры, интересовавшие его.

Все попытки Достоевского конца 40-х годов к объективному, эпическому охвату жизни более или менее бледны. В «Слабом сердце» отчетливо обрисованы характеры, но характеры эти — перепев «Бедных людей». Только сюжет политически заострен: герой, вышедший из податного сословия, после строгого выговора начальника начинает бредить солдатчиной, телесными наказаниями и умирает от нервного потрясения. Между тем его и не собирались отдавать в солдаты; все дело в болезненно вспыхивавшем чувстве собственного достоинства Васи Шумкова. Достоевский разрабатывает как трагический эпизод, который при несколько ином повороте мог быть осознан комически (ср. «Смерть чиновника» Чехова). При чтении рассказа непосредственно никаких комических ассоциаций не возникает, рассказ выполнен умело, но только впоследствии Достоевский сумел показать необходимость такого трагического понимания положений, допускающих двойственное толкование; тогда он не боялся замечать и подчеркивать комические элементы в них; в раннем же творчестве серьезность автора выступает как нечто субъективное, произвольное, и в этом смысле романтическое.

В «Неточке Незвановой» есть какая-то темнота и недоговоренность, сохранившаяся и в «Униженных и оскорбленных», своего рода втором варианте этого неоконченного романа. Тема внутренних противоречий личности, вины человека перед самим собой, тема преступления и наказания неясно светится сквозь общую конструкцию, выдвигающую на первый план внешние обстоятельства: угнетение, бесправие и т. п.

Наташа Ихменева «инстинктивно чувствовала, что будет госпожой князя, что он будет даже жертвой ее. Она предвкушала наслаждение любить без памяти и мучить до боли

того, кого любишь, именно за то, что любишь, и потому-то, может быть, и поспешила отдаться ему в жертву первая»; она сама уже немного «деспот по природе и любит быть мучителем», как скажет немного погодя подпольный человек. Но действие (отражая не столько пореформенную, сколько дореформенную Россию) развивается так, что Наташа, наподобие Клариссы, становится жертвой — если не самого Ловеласа (молодой князь очень мягок), то его властного отца. И опять, в последний раз, повторяется просветительский и сентиментальный круг образов: добродетельный и поруганный буржуа (Примроз — Ихменев) и развратный торжествующий аристократ.

Однако Валковский не просто развратен: он демоничен, его любовь к красоте зла не укладывается в социальную характеристику дворянина: это каторжник, получивший привилегии князя и благодаря им развернувшийся во всей красе. И это, так же как и характер героини, ломает сюжет, противоречит заглавию, которое подчеркивает социальное неравенство и затушевывает то, что можно считать общечеловеческим; впоследствии Достоевский всегда поступал наоборот. В «Униженных и оскорбленных» сюжет не столько раскрывает образы, сколько мешает им раскрыться.

Между «Неточкой» и «Униженными» Достоевский побывал на каторге. Судя по многим свидетельствам, каторжные впечатления буквально перевернули его, дали совершенно новое направление мыслям. Хочется остановиться только на одном из этих впечатлений — на встрече с Орловым. Фигура спокойного, уверенного в себе, не смущенного никакими угрызениями совести убийцы Орлова была тем самым, что Достоевский ждал и чего он больше всего боялся. Этот «князь мира сего», этот «сверхчеловек», совершенно свободный от мук совести, сразу и навсегда врезался в его память, навсегда ужаснул и увлек. Тут был предел, крайность, абсолютная черта известного рода развития, *освобождения* человека от всех сдерживавших его сил, от всех нравственных привычек и предрассудков. Дальше идти было некуда. Дальше мог быть только противовес, какая-то другая крайность, непосредственно не данная глазам, но открытая внутренним опытом, — потому что иначе мир не мог бы существовать...

Все либеральные иллюзии, всё прекраснодушие (остававшееся, несмотря на сомнения, в мечтателе «Белых

ночей») сгорели в адском пламени. Остались как реальность только две крайние точки (до которых одинаково не доходил средний «здоровый» человек XIX века), два предела: каторжник Орлов и Христос. Бездна ненависти, ожесточения, замкнутости в своем «я» — и бездна любви, способная ее уравновесить. Идеал содомский и идеал Мадонны.

С тех пор Достоевский почти в каждом из своих героев видит проступающие черты каторжника Орлова и ищет Христа, способного взглянуть Орлову в глаза и не отвести своего взгляда и заставить самого Орлова потупиться.

Как только Достоевский снова взял в руки перо, его потянуло к изображению вчерашнего раба, ставшего деспотом своих недавних господ и собратьев: Опискин в «Селе Степанчикове», Зинаида в «Дядюшкином сне». Но обстановка в этих повестях еще слишком провинциальная, слишком далекая от событий и идей, волновавших столицы. Сказался отрыв Достоевского от Петербурга. Публика осталась холодной к произведениям, в которых она не нашла самой себя, своих собственных вопросов, казавшихся ей самыми важными. Некрасов заявил, что Достоевский — конченый писатель, уже не способный создать что-либо интересное. И тогда Достоевский отступил, стал приспосабливаться к настроениям, для него самого почти изжитым, почти что симулировать просветительское отношение к жизни («Униженные и оскорбленные», расплывчатый либерализм «Времени» и «Эпохи»). Единственное вполне искреннее произведение этого времени — мемуарные «Записки из Мертвого дома». Во всем остальном Достоевский фальшивит, и знает, что фальшивит, и в черновых заметках ругается над тем, что, уступая общественному мнению, исповедует вслух. Он не решается высказать открыто свои не совсем еще сложившиеся и окрепшие новые взгляды, слишком идущие наперекор общему потоку, но взгляды эти прорываются в разбросанных там и сям темных намеках (самым недостойным из них был «Пассаж в Пассаже»).

И только тогда, когда в самой русской действительности (во всей ее широте, а не только в отдельных уголках) развились отношения и характеры, волновавшие Достоевского «из книг» и каторжных впечатлений, талант его приобрел широту и свободу. Нужен был только внешний толчок, чтобы старая система взглядов, распавшись, уступила место новой системе образов. Этим толчком (как и для Толстого) послужила для Достоевского поездка за

границу. Уже приготовленный всем своим развитием, чтобы объявить себя врагом буржуазного прогресса, он в своих парижских и лондонских впечатлениях нашел вдохновение и силу сделать это [1].

Интересная, хотя далеко не полная параллель — развитие поэзии Тютчева; житель европейских столиц и курортов, приятель Шеллинга, он стал романтиком тогда, когда почвы для подлинного романтизма XIX века в России еще не было и в России 30-х годов был чем-то чужим.

Пушкин напечатал его в «Современнике» под характерным заглавием: «Стихи, присланные из Германии». Публика их не заметила, и только в 50-е годы Тютчев находит на родине отклик. Некрасов и Тургенев собирают и издают его стихи — те же стихи 20-х и 30-х годов, — и они производят впечатление чего-то нового, свежего и современного. Тютчев остался тем, чем он был, но русское общество изменилось, и чем дальше, тем больше он находил читателей.

4. У порога «фантастического реализма»

В свете предложенной нами схемы идейное развитие Достоевского перестает быть загадкой. «Записки из подполья» только обнажили кризис, охвативший все русское западничество. Элементы его можно найти у Герцена («С того берега», статья о Роберте Оуэне и др.), даже у Чернышевского (в «Прологе»). Это не взгляд недоумевающего человека со стороны (как у Гоголя в «Выбранных местах из переписки с друзьями»), а предельная точка внутреннего движения к основанию, которое, согласно Гегелю, оказывается движением к гибели (Zu Grunde kommen ist zu Grunde gehen). Можно вспомнить, что французское Просвещение XVIII века развивалось сходным образом и вершины его мысли — в опытах, отрицавших его принципы («Рассуждение о вреде наук», «Племянник Рамо»). В первом приближении к истине «Записки из подполья» могут быть названы «Племянником Рамо» XIX века.

Однако философское значение «Записок» еще выше. Это не только кризис просветительского рацио-

---

[1] Ср. «Зимние заметки о летних впечатлениях» и «Люцерн».

нализма, а крушение всякого рационализма, точка над і, после которой философствовать по-старому нельзя, и целая большая эпоха, от Декарта до Гегеля, отодвигается в прошлое. Достоевский в этом отношении — соратник Кьёркегора и вместе с ним начинает философию какого-то совершенно нового склада.

Это не значит, что Достоевский пришел в «Записках» к какому-то положительному итогу. Он не сделал этого и позже. Но он освободился от власти призраков, господствующих над интеллектом в течение двух-трех веков, и открыл дорогу для поисков новых оснований.

Полемизируя с просветительскими и либеральными иллюзиями, Достоевский попал во власть иных иллюзий и временами оказывался в одном ряду с политиками, у которых на любой вызов времени был один ответ: «подморозить Россию». Однако во всех своих блужданиях Достоевский, по меткому замечанию Леонтьева, оставался «эвдемонистом», верившим в возможность счастья всех людей, и в этом отношении он ближе к своим врагам (космополитам и социалистам), чем к своим союзникам. Константин Леонтьев даже писал (в брошюре «Наши новые христиане, Достоевский и граф Л. Н. Толстой»), что «гордо-своевольная любовь к человечеству» может довести обоих великих писателей «до кровавого нигилизма». (Сам Леонтьев считал, что «всем лучше никогда не будет. Одним будет лучше, другим хуже. Это единственная возможная гармония на земле».)

Сближение Достоевского с нигилизмом — логический парадокс; но «любовь к человечеству» он действительно сохранил. Без этой «гордо-своевольной любви к человечеству» трудно представить себе «Преступление», «Идиота», «Братьев Карамазовых». И хотя гуманизм Достоевского соединяется с реакционными политическими идеями, он не становится от этого менее действительным, так же как гуманизм Толстого остается действительным, несмотря на проповеди о вреде медицины, Шекспира и железных дорог.

Если всерьез, принципиально, а не «по возможности» признавать роль идей, мировоззрения в развитии литературы и искусства; если не отказаться от мысли Белинского в его письме к Гоголю, что человек, целиком отдавшийся злу, теряет весь свой ум и талант; если не отрицать, что творчество Достоевского, именно после «Записок из подполья», означавших разрыв с Просвещением, с идеей

прогресса, разума и пр., достигло высочайших вершин (а это признано всем миром), — то как объяснить это?

Взгляды Достоевского, сложившиеся после «Записок», никак нельзя считать «прогрессивными». Но действительный прогресс идет не только через идею Прогресса; романтическая критика прогресса (в широком смысле слова — начиная с Руссо) тоже есть часть прогресса человеческих знаний. И не следует смешивать «прогрессивного» с «хорошим», «гуманным», «добрым». Прогресс не всегда добр, а добро не всегда прогрессивно...

Кроме того, идеи, плодотворные в одной сфере, могут быть неплодотворны в другой. Например, поиски разгадки зла в общественных учреждениях, которые можно сравнительно легко перестроить, ведут к социально-политической сатире («Было бы болото, а черти найдутся», — как писал Щедрин). А поиски разгадки зла в человеческой душе, может быть, и неплодотворны с точки зрения социолога, но именно они ведут к «шагу вперед в художественном развитии человечества» в романах Достоевского и Л. Н. Толстого.

Наконец (если говорить только о Достоевском), нельзя не заметить, что в «Записках из подполья» авторское сознание, объясняющее мир, подает в отставку; и этим открывается дорога к диалогической, многоголосой форме романа[1].

Точка зрения автора-публициста превращается в романе Достоевского лишь в одну из возможных, часто не самую убедительную, — и творчество не было ею сковано; глубинное мировоззрение Достоевского надо поэтому понимать не публицистично, по «Дневнику писателя», а как не разгаданную еще систему антиномий, в целом охвативших жизнь шире, чем любая монистическая система его времени. Тогда связь мировоззрения с творчеством Достоевского перестанет быть необъяснимым явлением. Понимание того, что рассудочные конструкции не в силах охватить всей полноты жизни, было толчком к расцвету его художественного творчества[2].

Мировоззрение, разъясняющее все загадки жизни, если бы оно было возможным, сделало бы вовсе невозможным

---

[1] Описанной в работе М. М. Бахтина.

[2] В чем-то сходный, хотя и не тождественный путь проделал Толстой. В его развитии «Люцерн» параллелен «Зимним заметкам о летних впечатлениях», а философские главы «Войны и мира» перекликаются с «Подпольем» (и Кьёркегором).

художественное творчество; разыскание истины в игре образов, созданных воображением, ни к чему, когда истина уже сформулирована в логически безупречных суждениях. Поэтому Гегель считал искусство обветшалой одежей, сброшенной духом на его современной ступени, а Чернышевский, в предисловии к роману «Что делать?», говорит, что для публики, состоящей из одних Лопуховых и Кирсановых, ему не надо было бы обращаться к иносказательной форме; напротив, к художественному творчеству ведет логически неразрешимое (для данного лица) противоречие; всякий человек, не зная, начинает фантазировать, — писатель не составляет исключения. И в самом деле, искусство, имеющее своей целью показать то, что политэконом может доказать, — есть только иносказание, ненужное, когда нет надобности обманывать цензуру.

Мышление инженера, политика, дельца тем действеннее (и, стало быть, лучше), чем оно строже, чем полнее основано на законе тождества; мышление художника — чем больше в нем вопросов, неразрешимых для его разума. Идея для художника — вопрос, а не ответ. И только в этом смысле художник, оставаясь художником, может быть идейным.

ЧАСТЬ 2. ДОСТОЕВСКИЙ И ТОЛСТОЙ

5. «Трещина, прошедшая через сердце»

До сих пор мы обращали внимание главным образом на то, что сближает Достоевского и Толстого; дальше мы будем иметь в виду как сходство, так и различие между ними.

Это различие отчасти связано со средой, с обстановкой, в которой оба писателя росли.

Обстановка «Отрочества» настолько непохожа на обстановку, описанную в повести «По поводу мокрого снега», что до сих пор никто не обратил внимания на буквальные совпадения этих произведений как раз в том, что отличает душевный мир их героев. Между тем для этого довольно внимательно прочесть «Детство», «Отрочество» и «Юность» и «Записки из подполья» подряд, в течение одной недели.

Оба писателя, очень чувствительные к красоте, с детства были задеты своей собственной грубой и невыразительной наружностью, часами простаивали перед зеркалом,

пытаясь придать лицу, по крайней мере, умное выражение, а в гостиную не умели войти; склонность к созерцанию вызывала рассеянность и неловкость, а сознание своей неловкости и к тому же некрасивости сковывало по рукам и ногам и удесятеряло неловкость. Пьер Безухов, крестящийся свечой, в известном смысле такой же «идиот», как и князь Мышкин, думающий весь вечер о том, чтобы не разбить китайскую вазу, и в конце концов все-таки сбросивший ее на пол. Это автобиографические черты.

Оба были очень чувствительны в молодости к мнению о себе окружающих (впоследствии семейное и литературное счастье освободило Толстого от этого недостатка) и, мечтая о всеобщем преклонении и любви, замыкались к себе; мечтая о своем будущем величии и упиваясь созерцанием построенных воображением воздушных замков, не умели с достоинством вести себя в жизни и пасовали перед первым попавшимся ничтожеством.

Теплая обстановка семьи, какое-то (пусть не слишком глубокое) понимание между братьями и сестрами, наконец, светская выучка и сознание своего графского comme il faut смягчали это у Толстого; жестокая бездушность казенного закрытого военно-учебного заведения доводила до предела одиночество, угрюмость и болезненную мнительность другого. Николенька Иртеньев, сдав экзамены, получает в свое распоряжение коляску с парой лошадей и, естественно, начинает делать визиты. Подпольный человек, окончив свое училище, может развлекаться только хождением в департамент; чтобы заявить свою волю, он подает в отставку и поступает в другое ведомство, но радости общественной жизни все равно остаются закрытыми для него; он забивается в свой угол и думает, не вылезая из него, мрачно и сосредоточенно, как паук плетет паутину.

Николенька, заметив, что мысли заводят его слишком далеко, бросает их и рассеивается: вокруг него слишком много радостей, привлекательных, по крайней мере, пока они новы, а он сам молод. Подпольному человеку нечем рассеяться, он беспрепятственно додумывается до всех точек над i и только в этом может видеть свое превосходство.

И Толстой и Достоевский рано взглянули в глаза смерти, злу, страданию — и потеряли покой. Гейне называл это трещиной, расколовшей мир и прошедшей через сердце

поэта. Но Толстой (примерно до 1880 года)[1] мог спасаться от себя самого под родовыми липами или дома, где и стены помогали; находя разлад в собственной душе, он, по крайней мере, видел гармоническую цельность в других, в усадебной дворянской культуре, соединявшей утонченное развитие личности с патриархальной, впитанной из медленно текущей и устойчивой жизни крестьянского мира, аксиоматической уверенностью в своем праве жить так, как жили отцы, что бы ни толковал рассудок и опыт личности. А где же липы, к которым мог прислониться Достоевский?

Один-одинешенек мечтатель «Белых ночей» бродит в холодном Петербурге; цивилизация, в которой господствовали расчет, эгоизм и одиночество, была не только в его сознании, но и повсюду вокруг; ему некуда было от нее деться, разве только в призрак будущего, которое снова поселит на земле любовь и сочувствие, или в то, что он впоследствии называл таинственным прикосновением мирам иным. Молодой Достоевский тянулся к системе Фурье, обещавшей, что люди, объединившись в фаланстере, начнут понимать не только друг друга, но даже язык птиц и деревьев; позднему Достоевскому снилось второе пришествие; и то и другое так же естественно, как любовь Толстого к патриархально простой, сливающейся с жизнью природы, жизни яснополянского крестьянина или терского казака. Оба грезили золотым веком, только Толстой находил в самой жизни какие-то остатки его и пытался сохранить их, удержать, звал цивилизированных людей опроститься, а Достоевский, оторванный от счастливой жизни не думающих о смысле жизни людей, мечтал о преображении, о совершенном изменении человеческой природы, о «геологическом перевороте».

Оба писателя чувствовали глухую вражду к цивилизации, основанной на атомизме личности и поставившей на место чувств, связывающих людей в семью, общество, народ, сухой эгоистический расчет, пахнущий чистоганом, несмотря на все идеологические покровы и приманки. Оба поехали в Европу со сложившимся желанием развенчать этот кумир русских либералов и повернуться спиной к нему, отыскивая дальше свой собственный путь для спасения русского народа и всего человечества, вне буржуазного прогресса. Оба попытались решить загадку, перед кото-

[1] Поздний Толстой гораздо меньше отличается от Достоевского, чем автор «Войны и мира». «Смерть Ивана Ильича» и «Записки сумасшедшего» — вещи достаточно «подпольные». Говоря «Толстой» и «Достоевский», мы имеем в виду Толстого и Достоевского 1864—1881 годов.

рой на высшем и невыносимом напряжении остановилась их мысль, поэтическим изображением захваченных этой загадкой характеров.

Подведя итог сказанному, можно описать мыслящего героя Толстого (Николеньку Иртеньева, Пьера, Левина) как «подпольного человека» (или «смешного человека»), только выращенного в льготных условиях. И наоборот: подпольный человек — это Николенька Иртеньев, перенесенный в крайне неблагоприятные условия; Николенька, над которым судьба сыграла «кровавую шутку»[1], издергала его нервы и довела до хронической интеллектуальной истерии. Если согласиться с этим условным равенством, то дальнейшее различие между двумя писателями может быть описано как разное о т н о ш е н и е Толстого и Достоевского к одному и тому же человеку («подпольному» и «смешному»). Толстой (по крайней мере до 1880 года) убежден, что Смешной человек может вернуться назад, на счастливую ростовскую планету, и счастливая планета способна его принять, усыновить, найти место в извечном каратаевском рое. По Достоевскому, напротив, достаточно одного Смешного человека, чтобы развратить целое человечество. Поэтому аргумент, казавшийся Толстому очень убедительным (что большинство человечества — не Англия, а Россия и Индия), Достоевского совершенно не успокаивал. И хотя он звал назад, к почве, но почва эта при ближайшем рассмотрении не была налаженным патриархальным бытом (как у Толстого), а скорее некоторым внутренним слоем человеческой души, который открывали в себе святые средних веков, — некоторой традицией поисков внутреннего преображения, не сравнимого ни с бытом дворянской усадьбы, ни с бытом крестьянских изб, ни с каким другим бытом (русским или нерусским). Толстой искал выхода для человека, еще не дошедшего до черты, и хотел спасти его, перенеся из петербургской гостиной в деревню. Достоевский имел дело с пациентом в терапевтическом отношении безнадежным и находил выход только в преображении, в том, что на языке христианской мистики называлось смертью в ветхом Адаме и рождением в новом. Этот психологический катаклизм, перенесенный изнутри вовне, от «сильно развитой личности» на все человечество, был бы примерно равнозначен тысячелетнему царству праведных.

---

[1] Ш о л о м - А л е й х е м. «Кровавая шутка» — история двух студентов, русского и еврея, поменявшихся паспортами.

6. Хилиазм и руссоизм в романе

Формы романа, к которым пришли Достоевский и Толстой в 60—70-е годы, различны. Перед глазами Толстого были цельные характеры патриархальных аристократов, доживавших, старея, свой век, но еще так недавно переживших расцвет своей культуры и не позабывших время, когда они со славой встали во главе России и отразили нашествие двунадесяти языков. Толстой объяснил, что ему хотелось, после севастопольского поражения, вспомнить победу 1812 года, а честность заставила начать издалека, с разгрома под Аустерлицем. Но почему такое широкое развитие получила в его эпопее тема мира, почему сцены охоты, смерти княгини со вздернутой губкой, разговоры Андрея и Пьера вышли не менее значительны, чем описание сражения под Бородином? По-видимому, Толстому (независимо от всех внешних умственных толчков) хотелось раскрыть во всей полноте характеры, заражающие и увлекающие нас своим счастьем, своим талантом жить, а не только думать о жизни, жить, не делаясь одержимыми, бормочущими не глядя свои силлогизмы, когда счастье во всем своем блеске проходит мимо них. И для этого обстановка 1812 года была хороша уже тем, что проклятые вопросы 60-х годов тогда только начинались и, в конце концов, перед Наполеоном мужик и барин оказались едины.

По мнению Толстого, жить и думать о смысле жизни — две совершенно несовместимые вещи. Князь Андрей накануне Бородинского боя, когда он особенно умен и раздражен, высказывает заветную мысль автора: «Ах, душа моя, последнее время мне стало тяжело жить. Я вижу, что стал понимать слишком много. А не годится человеку вкушать от древа познания добра и зла...» Остается только умереть, потому что забыться Андрей не мог бы. Но основная масса героев Толстого не вкушала от древа познания. Автор находится среди них почти в таком же одиночестве, как Великий инквизитор Достоевского. Он взял на себя крест сознания, все понимает и всех судит. Герои же либо не удостаивают быть умными, как Наташа, либо при всем желании неспособны были бы удостоить нас этим. «Рефлексия» мучает Болконских (Андрея, Марью — в ее женском мире личных отношений) и, конечно, Пьера. Остальные участвуют в истории бессознательно, как человек, попав в воду, плывет. Тот, кто начинает думать, — потонет. Жизнь Пьера состоит в том, что он периодически

тонет и хватается за негодные соломинки (масонство и т. п.), пока, наконец, не ухватился за Каратаева и Наташу. Единственное нарушение схемы — характер Андрея, одновременно мыслящий и активный, не входил в первоначальный замысел и разросся из эпизодического персонажа молодого блестящего человека, убитого под Аустерлицем; это какое-то инородное тело в романе, неспособное ужиться с другими. Его боится графиня Ростова, чувствуя в нем что-то враждебное бессознательно счастливой жизни своей семьи. Перо гения, создавая этот образ, оказалось умнее его самого, идеализировав ту самую отделившуюся от патриархального роя личность, которая желает власти над людьми и добивается ее, чтобы наложить печать своего духа на жизнь народа, разрушить старый порядок и утверждать новый, отвечающий новым условиям разумности, как она ее понимает. Саму возможность таких людей Толстой не хотел понять и признать в ее всемирно признанном образце, Наполеоне, и в полемическом азарте называет Наполеона ничем не замечательным ничтожеством, бараном, откормленным провидением для каких-то тайных целей, и т. д. Андрей всей своей жизнью разрушает взгляд Толстого, что человеческая мысль бессильна, а действие всегда бессознательно, и Толстой разрушает его жизнь, дважды заставляя умереть — второй раз окончательно.

Пьер превосходит своего старшего друга способностью к «мечтательному философствованию»; в нем почти одном сосредоточено все движение мысли, которая зарождается в остальных героях романа только для того, чтобы сразу же погаснуть. Но, мечтатель, беспомощный и неловкий в попытках приложить свою мысль к жизни и изменить жизнь других, он не опасен для других и сам несет на себе груз своего чрезмерно развитого сознания[1]. Это своего рода юродивый, божий человек светского общества, к которому остальные (здоровые, не мыслящие) представители света относятся с такой же смесью уважения, жалости и насмешки, как крестьяне к своим странникам и дурачкам; таская на себе вериги мысли, он как бы замаливает перед Богом общие грехи и избавляет от необходимости иметь ум и совесть всех остальных. И в конце концов, не он, подобно Смешному человеку Достоевского, заражает других болезнью сознания, а они его заражают своей бессозна-

[1] Ср. «Войну и мир», ч. V.

тельностью. В плену, поняв прелесть жизни ради нее самой, а потом женившись на Наташе (с которой невозможно думать о чем-нибудь больше, чем о ней самой, и не быть счастливым этим), он находит свое место в «рое». В эпилоге мысль снова вспыхивает в нем — но здесь роман заканчивается; на его страницах любовь к жизни, прежде чем к смыслу ее, торжествует.

Все герои (кроме эпизодических лиц) живут семьями, в каждой из которых яблоко недалеко падает от яблони: Ростовы все влюблены, «часов не наблюдают» и не замечают, что в мире происходит история; Болконские все имеют принципы (хотя принципы эти различны) и пытаются приложить их к жизни, — но страсти их сильнее принципов; гений этой семьи, Андрей, способен свои принципы менять; однако каждая новая мысль и чувство у него опять же становятся принципом, твердо и без колебаний прилагающимся к жизни. Непрерывного сомнения, этой стихии, окружающей человека, порвавшего с мудрой традицией, и заставляющей непрерывно искать, в чем истина, он не знает; развитие его происходит скачками, катастрофами, когда давно копившиеся мысли вдруг, от одного последнего толчка, пробивают порог, созданный волей к жизни, и направляют человека по новому пути — до нового поворота; но Андрей, как мы уже говорили, исключение в романе...

Друбецкие, мать и сын, хитрят, добиваясь высокого положения в обществе и богатства, и так же мало думают, зачем это, как и старый князь Курагин; молодые Курагины, избавленные своим высоким положением от честолюбия, хитрят, добиваясь чувственных выгод. Все они посвоему цельны и счастливы (меньше других — Болконские, в жизни которых мысль все же приобрела некоторое значение): в патриархальном обществе самые парадоксальные образы поведения теряют случайный, личный характер, становятся чем-то наследственным, прочным, солидным — своего рода законом племени. Курагины по-своему так же гармоничны, как и Ростовы; между Анатолем и Наташей есть сходство непосредственной прелести (более тонкой и одухотворенной у Наташи, более грубой у Анатоля, но все же достаточной, чтобы Наташа влюбилась в него, и влюбилась более страстно и безрассудно, чем в Андрея, будившего в ней какие-то нераскрывшиеся высшие способности души и звавшего к чему-то неведомому и немного страшному, более волновавшего душу, но непосредственно,

чувственно более слабому и меньше притягивающему к себе, чем Анатоль). Пьер несчастлив, пока не может прижиться в чуждой ему по складу семье Курагиных, и делается счастлив, попав в семью Ростовых.

Герои романа — не столько личности, которые могут вступать в какие угодно отношения (кроме Пьера, который ни к чему не привязан накрепко), а семьи, прочно привязанные корнями к своему месту и способные только сплетаться и расходиться отдельными своими ветвями-членами. Семьями, в широком смысле слова, являются также Павлоградский полк Николая Ростова, замкнутый кружок адъютантов Кутузова (и других генералов), развратных повес вокруг Долохова. Кроме Пьера (и отчасти лишь — Андрея), ни один человек не чувствует себя одиноким; каждому есть на кого опереться, в ком найти поддержку своим склонностям и вкусам, если семья в строгом смысле слова оставлена им.

Поэтому только исторические события придают роману некоторое единство действия; нет почти общего сюжета; сперва рассказывается об одной семье, потом о другой и снова о первой; единство системы образов создается только живописными контрастами между характерами, поведением, складом жизни Ростовых, Болконских, Курагиных, Друбецких, которые каждые по-своему достигают идеала в унаследованном ими или выбранном и усыновившем их роде человеческой деятельности (например, Долохов — в деятельности бретера и шулера) [1], и каждый по-своему представляет необычайно богатый пример расцвета человеческих сил и способностей, когда человек делает то, что хочет (ибо все они хотят того, что они делают и что делается вокруг). На любого из них Толстой мог бы указать и спросить: что же выше создала, в смысле развития личности, Европа с ее культом ложных богов — индивидуализма и прогресса? Какой еще возможен прогресс после Наташи, полной прелести, счастья, любви и почти безграничных, еще не развернутых способностей, после Пьера, распрямившегося во весь свой огромный рост в сарае, куда его заперли, и захохотавшего над теми, кто думает, что можно запереть человеческую свободу?

Одни герои Толстого богаче, другие беднее жизнью; Наташа сама вся светится и разливает вокруг любовь, радость, счастье; Вера, засушившая себя рассудком, живет

[1] Недаром Толстой симпатизировал кастовой Индии.

отраженным светом и стремится только быть не хуже других образцовых людей. Но все по-своему живут, все по-своему забывают о ждущей их смерти и зле (для Толстого это синонимы):

Зевес, балуя смертных чад,
Всем возрастам дает игрушки...

В этой жизни так много настоящего, полного, захватывающего счастья, что холодный, высушивающий все рассудок, это зло, копошащееся где-то во дворцах и в штабах, остается, в конце концов, одиноким и бессильным, как мрачное и недовольное лицо Аракчеева не смогло разрушить веселья на балу в Вильне; возникает только жалость к несчастным братьям нашим, самих себя лишившим радости и счастья. Мы невольно смотрим на жизнь глазами счастливых людей, готовых на радостях обнять и расцеловать весь мир, и поэтому даже персонажи, целиком отдавшиеся «мнимым», рассудочным, враждебным всеобщему счастью целям, сеющие вокруг себя зло, не возмущают, — даже само зло не возмущает, не вызывает проклятий. Какая идиллия — сечение розгами солдата накануне Шенграбенского сражения, и как она непохожа на страшную картину, нарисованную в рассказе «После бала»! А ведь жизненное впечатление, стоявшее перед глазами Толстого, явно одно и то же: «молодой офицер, с выражением недоумения и страдания на лице, отошел от наказываемого, оглядываясь вопросительно на проезжавшего адъютанта»... Отошел — и тут же забыл.

Николай Ростов прямо из госпиталя, где заживо гниют жертвы войны, попадает в Тильзит, на праздник примирения двух императоров. Контраст поразил его. «Ростов долго стоял у угла, издалека глядя на пирующих. В уме его происходила мучительная работа, которую он никак не мог довести до конца. В душе его поднимались страшные сомнения. То ему вспоминался Денисов, со своим изменившимся выражением, со своей покорностью, и весь госпиталь с этими оторванными руками и ногами, с этой грязью и болезнями. Ему так живо казалось, что он теперь чувствует этот больничный запах мертвого тела, что он оглядывался, чтобы понять, откуда мог происходить этот запах. То ему вспоминался этот самодовольный Бонапарте с своей белой ручкой, который был теперь император, которого любит и уважает император Александр. Для чего же оторванные руки, ноги, убитые люди!»

«...пить, — подхватил Николай. — Эй, ты! Еще бутылку! — крикнул он».

«Все мы исповедуем христианский закон прощения обид и любви к ближнему, — думает Пьер. — А вчера засекли кнутом бежавшего человека, и служитель того же закона любви и милосердия, священник, давал целовать солдату крест перед казнью»... Что же Пьер делает? «Пить вино для него становилось все больше физической и вместе с тем нравственной потребностью». «Только выпив бутылку или две вина, он смутно сознавал, что тот запутанный, страшный узел жизни, который ужасал его прежде, не так страшен, как ему казалось».

«Иногда Пьер вспоминал о слышанном им рассказе о том, как на войне солдаты, находясь под выстрелами в прикрытии, когда им делать нечего, старательно изыскивают себе занятие, для того чтобы легче переносить опасность. И Пьеру все люди представлялись такими солдатами, спасающимися от жизни: кто честолюбием, кто картами, кто писанием законов, кто женщинами, кто игрушками, кто лошадьми, кто политикой, кто охотой, кто вином, кто государственными делами. «Нет ни ничтожного, ни важного, все равно, — думал Пьер, — только бы не видеть ее, эту страшную ее...»

Рядовые герои Толстого отворачиваются от смерти, от зла, от страдания, которые стоят у них за спиной, и не хотят о них думать. По-своему это мудро. Истинная мудрость состоит, правда, не в слепоте, а, напротив, в более остром зрении, в понимании бесконечной глубины и длительности каждой минуты, каждой секунды жизни, если она полна любви. Но до какого-то момента, до какого-то порога возраста и судьбы результат выходит один и тот же. Мудрый смотрит сквозь смерть и, как учит Спиноза, думает о жизни; немудрый боится смерти, но, по немудрости своей, легко забывается и тоже думает о жизни...

В мире Достоевского забыться невозможно. Вино только растравляет раны Мармеладова. И никакие другие забавы не заменяют вина, не дают возвращения к детской радости жизни. Главное, не хватает здоровой среды, не хватает ростовско-разумихинского начала (хотя отдельные характеры вроде Разумихина у Достоевского мелькают... но именно мелькают). Сама среда у Достоевского повредилась. Нет прокладки здоровой примитивности, разделяющей Пьеров от Андреев и не дающей им слишком часто сталкиваться и взрываться в философских спорах.

Роман Толстого — это роман страдающего гения, окру-

женного здоровой, нетронутой «проклятыми вопросами» примитивностью. Роман Достоевского — это роман гения, окруженного людьми, потерявшими свою примитивность, тронутыми теми же процессами мышления, которые мучают его («Слишком много сознания — это болезнь, — говорит подпольный человек, — и даже всякое сознание болезнь»). Это роман мыслителя, которому некуда уйти от своих мыслей, не с кем забыться: всюду, даже в Лебедеве или Смердякове, он находит свои собственные проклятые вопросы.

Разночинная, городская пореформенная среда перестала быть пьедесталом литературного героя и вечно живым источником «любви к жизни, прежде чем к смыслу ее», в который герой мог время от времени погрузить «свою страдальческую грудь» (Тютчев) и омыться. Пьедестал раскололся на мириады личностей, потерявших свое счастливое невежество, попавших в разряд людей полуобразованных и беспокойных, мнящих о себе больше, чем они того стоят, и корчащихся в муках самолюбия. Источник замутнился от работы интеллектуальных фабрик и неспособен больше ни омыть, ни освежить. Среда сама все время шевелится, сама мыслит и страдает — угловато, некрасиво, раздраженно.

В этом мире некуда отступать. В нем нет пути назад, нет никаких запасных позиций (еще огромных у Толстого). Остался только один выход — впереди, в открытии нового духовного уровня, с которого мир снова охватится единым взглядом, уродливые пятна сольются в единую картину, и снова станет очевидной возможность любви. Красота в этом сдвинутом мире — только в порыве, в движении. Во внутреннем порыве, во внутреннем движении, которое внешнее движение только подсказывает, подталкивает. В движении, для которого нужны необыкновенные силы, фантастические способности.

И по той же причине, по которой Толстой охотнее всего изображает людей примитивных, по инстинкту художника, строящего гармоническое целое, Достоевский рисует исключительные, болезненно развитые и чуткие натуры; он собирает их вместе с фантастической щедростью; наконец, он соединяет способность отдаваться мысли до самозабвения, выросшую в бездействии 40-х годов (и зло высмеянную в «Подполье»), с какой-то силой характера, сложившейся при относительной свободе 60-х годов. Его Раскольниковы и Карамазовы исторически фантастичны, принадлежат сразу двум эпохам, разделен-

ным двадцатью годами. Но дух XIX века в целом воплотился в этих преувеличенно сложных существах не меньше, чем в преувеличенно цельных героях Толстого, и больше, чем в точно датированных и социально обусловленных, как иллюстрации к курсу истории, героях Тургенева.

Но «фантастичность» реализма Достоевского этим не ограничивается. Своих героев, вышибленных из патриархальных гнезд и развеянных по ветру, он стягивает в клубок туго закрученным сюжетным узлом, сталкивает противоположности, будоражит, мучит, буквально подымает на дыбу, рвет сердце пополам. Невыносимое, пошлое и отвратительное в обстановке и в человеческой душе растравляется, доводится до предела и вызывает, наконец, протест поруганной человеческой природы, порыв к прекрасному, к «гармонии», возникшей из самой глубины безобразия и разлада.

Вересаев подчеркивает, что человек Толстого по природе добр, а человек Достоевского зол; это резко выражено, но верно как указание, на какую сторону человеческой природы Толстой и Достоевский больше смотрят. Только не надо забывать, что под словом «человек» Толстому и его героям представляется ячейка патриархальной сети, а Достоевскому — атом буржуазного общества. К последнему оба относятся одинаково, оба видят в нем только зло, и оба, под влиянием первого впечатления от противоречий, раскрывшихся им, преувеличивают. Противоположность рассудочной цивилизации патриархально-семейным, основанным на чувстве отношениям берется в абстрактной, рассудочной чистоте. На самом деле, человечески теплые отношения сохраняются и в насквозь буржуазной Англии: в семье, в отношениях между друзьями и т. д. [1]. Принцип формации (то, что в ней резко выдвинуто) и полнота ее реального бытия — совсем не одно и то же. Достаточно перелистать английский роман времен королевы Виктории, чтобы увидеть устойчивость семьи в гораздо более атомистическом, чем Россия 50-х или хоть 80-х годов, в гораздо более буржуазном обществе. Между тем Достоевский и Толстой в городской, оторванной от «корней» жизни замечают только развал, распад семьи (семейка Карамазовых, «Крейцерова соната»). Буржуазная цивилизация обоим кажется чем-то насквозь нестойким, бессмысленным, абсурд-

[1] Отсюда «счастливый конец» английского романа: герой, разочарованный обществом, находит счастье в семье.

ным, рушащимся на глазах. Это романтический «перегиб», одинаково сильный и у Толстого, и у Достоевского.

Однако один изображает проблемы цивилизации извне, глазами мужика или ребенка, а другой — изнутри, глазами замкнувшихся в себе индивидуалистов. Но чтобы сделать эти глаза зрячими, нужна болезненная операция — и вот причина жестокости таланта Достоевского, о котором так много говорили.

Толстой, в последний период своего творчества, оставшись один на один с живыми мертвецами вроде Ивана Ильича, действует не менее жестоко, чтобы заставить их увидеть хоть краешек света, и только под клещами палача, в которого вынужден превратиться автор, Иван Ильич перестает быть светским человеком и видит, что вся его прежняя жизнь была дурной и пустой. Эта операция отымает у него остаток сил, и он умирает. Не менее жесток Толстой в «Крейцеровой сонате», в «Холстомере». Начиная со сцен заикания Каренина и смерти Анны, Толстой двигался к эстетике Достоевского, к эстетике порыва к (внутренней) красоте из глубины страдания и безобразия. Но он сделал только несколько шагов на том пути, по которому Достоевский идет с самого начала. Грубо говоря, хороших и красивых людей, которых у Толстого так много, у Достоевского почти нет; пластически, скульптурно он нигде не показал свой идеал, отлитый из одного куска, как Наташа, Анна, Андрей, Пьер. Все его персонажи во власти односторонней мысли или страсти и изуродованы ею. Но роман Достоевского в целом прекрасен, хотя можно не только сотней, но даже тысячью цитат показать, что большинство элементов, из которых он сложен, безобразно. Это можно сказать, впрочем, и о многих картинах Рембрандта.

У Толстого основной эстетический акцент — на отдельном образе; архитектоника целого значит меньше, и можно читать про войну, опуская про мир (или наоборот), как делают мальчики и девочки в девятом классе, читать про Анну и не читать про философские мучения Левина. Достоевского так читать нельзя; его роман захватывает или отталкивает, но всегда в целом. Эстетический акцент — на архитектонике целого, на композиции романа, на строе образов, на круговерти, выворачивающей людей наизнанку и высекающей искры даже из камня. Только в одном отношении герои Достоевского сами по себе превосходят героев Толстого — в талантливости. У Толстого Наполеон

опрощается почти что в лакея, у Достоевского лакей начинает мыслить и смотреть Наполеоном. Толстой предоставляет суд над Катюшей бездарному и невыспавшемуся прокурору, бездарному адвокату, бездарному и торопящемуся на свидание председателю; Достоевский воображает себе талантливого прокурора, гениального адвоката... результат один и тот же — судебная ошибка; тенденция одна и та же — показать, что новые буржуазные суды не многим лучше старых, феодальных, что человек человека не может судить. Но читать речь Фетюковича гораздо интереснее, чем жеваную резину судебных речей в «Воскресении», Если считать разум необходимой чертой человеческой красоты, то в этом отношении герои Достоевского красивее героев Толстого. Персонажи фона у Толстого-романиста — это ликующие от избытка здоровья и не злоупотребляющие познанием люди; персонажи Достоевского, даже здоровые, — это меланхолические талантливые неврастеники; взвинченность нервов доходит у них до полной неспособности к покою, отдыху, к наслаждению радостью жизни. Красота природы и та только тревожит их, делает еще острее сознание зла, царствующего в мире.

Последняя черта есть, впрочем, и у Некрасова. Ландшафты Европы становятся под его пером еще более «стеклянными», «нарисованными», чем в романах Достоевского (ср. «солнце пурпурное», которое «погружается в море лазурное»: похоже на рекламную картинку). У чужого моря, в чужой дали поэту мерещатся родные поля... так он говорит, но и родные пейзажи (которые иногда он рисует с большим чувством) чаще всего не дают покоя и отрады:

Роскошны вы, хлеба заповедные
Родимых нив, —
Цветут, цветут колосья наливные,
А я чуть жив!
Ах, странно так я создан небесами,
Таков мой рок,
Что хлеб полей, возделанных рабами,
Нейдет мне впрок!

Отвлеченная мысль становится непосредственным чувством, страстью, материальной силой, подавляет впечатления, идущие наперекор ей, способные отвлечь, помешать сосредоточиться на непрерывном внутреннем созерцании ее. Поразительно уже раннее стихотворение Некрасова «Тройка», начало которого положено на музыку и стало популярной песнью:

На тебя заглядеться не диво,
Полюбить тебя всякий не прочь.
Вьется алая лента игриво
В волосах твоих, черных, как ночь...

Но поэт не заглядывается. Он начинает размышлять, и о чем?

Завязавши подмышки передник,
Перетянешь уродливо грудь.
Будет бить тебя муж-привередник
И свекровь в три погибели гнуть.
И в лице твоем, полном движенья,
Полном жизни, — появится вдруг
Выраженье тупого терпенья
И бессмысленный вечный испуг...

Красоты, не отмеченной печатью страдания, муза Некрасова не знает, как и муза Достоевского. Апофеоз Дарьи — ее смерть в лесу, в объятиях Мороза. Матрена Тимофеевна, в поэме «Кому на Руси жить хорошо», знала в жизни только несколько светлых минут; вся повесть ее — это гармонический плач, плач невесты, жены, дочери, матери...

Но ближе всего к Достоевскому Некрасов в своих петербургских уличных картинках. С каким-то ожесточением останавливается «муза мести и печали» на всем раздражающем, уродливом, способном вызвать в душе тоску и ненависть. Не случайно Достоевский буквально пересказывает в «Преступлении и наказании» целый кусок из стихотворения «О погоде».

Достоевский еще в большей мере (и, конечно, более исключительно), чем Некрасов, поэт туманного, «фантастического» Петербурга, прямые улицы которого выстроены на болоте по воле и мысли человека. Поэзия, красота для него — только в человеческой мысли и мечте, восстающей против стихийного, подсознательного, природного. Разрыв с природой, утрата непосредственной гармонии — то, что означает конец живой жизни у героев Толстого, — означает для него начало новой жизни, красота которой — не в бытии, а в становлении, в порыве к иконописному лику, в страдании развития, в муках материи (о которых писал когда-то Яков Беме). Пусть вечная тревога, страдание, но зато вечный порыв, вечное стремление вперед...

«В страдании есть идея»: оно толкает вперед, от старого счастья к новому, заставляет сбрасывать истлевшую кожу, восставать против старых богов... Счастье примиряет с действительностью — и со злом в ней; в «Войне и мире»,

где Толстому наиболее полно удалось осуществить свой эстетический идеал, не чувствуется необходимости декабризма, и Толстой не случайно не осуществил свой первоначальный замысел показать 1825 год. В мир Толстого-романиста еще не приходили ни истинные, ни ложные пророки; и он не ждет, погибая, Спасителя.

Мыслимо ли вообще человеческое существование в одном счастье, без страдания и горя? Радость резко отличается от страдания при обычном, то есть слабом, напряжении чувств. А при высоких душевных температурах совершенно невозможно показать, где кончается одно и начинается другое. Способность человека к страданию — та же самая, что и к счастью; их нельзя отделить. Это способность чувствовать. Герои Достоевского обладают этой способностью в такой же большой мере, как и Ростовы; но их окружает другая жизнь — и одни удивляли нас силой радости, другие — силой страдания.

Мировоззрение, характер, все направление творчества Достоевского несходны с некрасовскими, но у обоих юность протекла в Петербурге, и город наложил на них общий отпечаток. Своими «петербургскими» глазами Некрасов и в деревне видит главным образом противоречия, диссонансы, угнетение мужика барином и т. д. Все это, конечно, было в действительности... но патриархального крестьянского «мира» он долго не замечал и никогда не сумел понять и изобразить с такой естественностью и силой, как Толстой. «До этого графа, — говорил Ленин, — подлинного мужика в литературе не было»[1].

Мировоззрение, характер, направление Толстого очень близки Достоевскому; но эмоционально между ними пропасть. Перед глазами Толстого стоит патриархальный мир, не нуждающийся ни в ситце, ни в железных дорогах, ни в университетах. Пока этот мир цел — цел и роман Толстого. Повернувшись лицом к вечному прошлому, Толстой может «изобразить светского человека как хорошего человека» и создавать практически бескрайний ряд эпически жизненных, легко переступающих через все диссонансы характеров. В обстановке 70-х годов это было уже невозможно; образы счастливых людей выглядят пошловатыми, как Стива; противоречия разрывают на части сознание Левина; дружески-любящей среды, которая удерживает Наташу от ложного шага, нет вокруг Анны; в отношениях

---

[1] См.: Горький М. Собр. соч. в 30 т., т. 17. М., 1952, с. 39.

между всеми вообще больше безразличия и холодного эгоизма. И эстетический идеал Толстого рухнул вместе с Анной Карениной, самым пластическим созданием его таланта, раздавлен был вместе с ней железными колесами... Нет больше в жизни характеров, вместивших в себя все ее противоречия и не надломившихся под их тяжестью, не потерявших способности к гармонии и счастью; людям-йеху противостоят, в поздних рассказах, только гуигнгнмы — Холстомер и первобытно простой двуногий зверь Хаджи-Мурат. Только они остались прекрасными.

Рассуждая отвлеченно, можно было посоветовать Толстому перейти от эпического изображения жизни к трагическому, проделать то, что он начал образом Анны, — рисовать гибель прекрасных, свободно развитых натур, неспособных удержаться в сухих, рассудочных, потерявших свое человечески теплое, семейное значение рамках общественной жизни и с улыбкой переступающих эти рамки, чтобы погибнуть... Но состояние борьбы с обществом ожесточает, накладывает печать озлобления даже на прекрасные черты Анны, делает ее в самом деле безнравственной женщиной.

Между тем Толстой эпичен по самим основам своего сознания, по складу своего ума, по характеру чувства. Трагическое понимание жизни в целом, разлад в самом идеале, мысль о том, что «падение» Анны связано с прелестью ее духовного развития и свободы, а добродетель Долли и Кити — с мелочностью и скукой, была чужда ему. Даже Шекспира он не любил и не хотел понять, находил героев его неестественными или безнравственными. И Толстой отворачивается от мира, в котором не умел больше различать добра и зла, красоты и безобразия, отверг его в целом, как Евангелие учит вырывать око, соблазнившее человека...

Не следует думать, что Толстой просто не хотел больше писать таких романов, как «Анна Каренина», а мог бы и захотеть, как об этом наивно просил его Тургенев (как будто взгляды Толстого были чем-то независимым от развития его творчества). Толстой не мог больше писать так, как писал раньше, потерял способность рисовать богатые, сложные и в то же время цельные характеры; раздвоенные — внушали ему отвращение, как и все больное, а мелкие не могли заполнить слишком широкую для них, как одежда с чужого плеча, форму романа. «Воскресение» — просто ряд сцен, слабо связанных бледным, незначитель-

ным (разумеется, относительно бледным и незначительным) образом Нехлюдова, не идущим ни в какое сравнение с Пьером и даже Левиным. У него не осталось и тени эпической мощи, которая делает Безухова в иные минуты великаном не только по росту. А люди, окружающие Нехлюдова, — вовсе карлики (тогда как «Война и мир» была бы возможна и без Пьера; там, с эстетической точки зрения, возникает даже затруднение от избытка захватывающе интересных героев).

Мелкие, незначительные характеры не вмещают в себя такого богатства содержания, которое нуждается в нескольких сотнях страниц романа, чтобы раскрыться перед читателем. Достаточно рассказа, чтобы описать и жизнь и смерть Ивана Ильича; и поздний Толстой из романиста превращается в новеллиста. Художественный кризис протекал, переплетаясь с идейным, и вряд ли можно сказать, кризис каких форм сознания, логических или образных, начался раньше.

Роман Толстого напоминает патриархальную аристократическую семью. Автор обладает мудростью этого ограниченного мира, знает все и рассказывает столько, сколько находит интересным, герои знают свое место и не лезут на чужое. Когда Наташа собирается на бал, нас не отвлекают переживания горничных девушек, хлопочущих вокруг нее; по-видимому, ничего интересного они не смеют чувствовать. Одни родились со шпорами на ногах, другие с седлами на спине. Как мыслящий человек, автор сомневается в справедливости такого порядка: его второе «я», Пьер, мучается этим. Но как поэт, всей полнотой своего существа, Толстой принимает вечный, как ему кажется, порядок жизни, не хочет никакого другого, уверен в нем и охотнее всего изображает посредственность, сознание которой не отравлено избытком мысли и не отвлекает ее от жизни, жизни, которая всегда и всюду прекрасна.

Мы все блаженствуем равно,
Мы все блаженствуем различно;
Уделом нашим решено,
Как наслаждаться им прилично,
И кто нам лучше дал совет,
Иль Эпикур, иль Эпиктет.

(Баратынский)

Никто не оспаривает право Наташи пользоваться советами Эпикура и занимать собою автора (в предисловии к роману Толстой прямо говорит, что жизнь аристократов

поэтически интересна и значительна, а жизнь купцов и мещан — неинтересна и незначительна). Андрей и Пьер могут поговорить по дороге о счастье народа, но кучер при этом не посмеет вступить в разговор со своим барином, как Смердяков с Иваном Карамазовым или Лебедев с Мышкиным [1]. «Развращенных» людей, развитых не по своему состоянию, Толстой изображает нехотя, с отвращением, на заднем плане: в них всегда есть что-то болезненное, разорванное. Здоровый и цельный человек доволен своим уделом. И патриархальный деревенский быт дает Толстому достаточно таких здоровых характеров, твердо идущих по стопам своих отцов и дедов.

Караси у Толстого буквально любят, чтобы их жарили в сметане. «Жертвовать собой для счастья других было привычкой Сони. Ее положение в семье было таково, что только на пути жертвования она могла выказывать свои достоинства, и она привыкла и любила жертвовать собой... Но теперь жертва ее должна была состояться в том, чтобы отказаться от того, что для нее составляло всю награду жертвы, весь смысл жизни. И в первый раз в жизни она почувствовала горечь к тем людям, которые облагодетельствовали ее для того, чтобы больнее замучить; почувствовала зависть к Наташе, никогда не испытывавшей ничего подобного, никогда не нуждавшейся в жертвах и заставлявшей других жертвовать себе, и все-таки всеми любимой, и в первый раз Соня почувствовала, как из ее тихой чистой любви к Nicolas вдруг начало вырастать страстное чувство, которое стояло выше и правил, и добродетели, и религии...» Достоевский ухватился бы за такую ситуацию и развил бы ее в целую повесть; Толстой ее избегает. Бунта не произошло, Соня покорилась, вернула Николаю слово и сделала возможным счастливое для Ростовых окончание романа. И характеры Ростовых развиваются и изображаются широко, разносторонне, пластично. Вокруг них и в жизни, и в романе много места, воздуха. Они царят в своем мирке и, полные инстинктивного достоинства, не стремятся в другой, придворный, где должны были бы льстить и притворяться. «Что мне с того, что Н. шталмейстер? — сказал один из графов Толстых. — У меня есть свои шталмейстеры!» (т. е. конюхи). И в романе Толстого, где мы невольно

---

[1] В «Люцерне» Толстого-рассказчика чрезвычайно возмущает то, что лакеи стали держаться развязно с ним (когда он посадил с собой за стол уличного певца).

смотрим на мир глазами патриархальных бар, всевластных в своих поместьях, господствует свобода и простор.

В романе Достоевского тесно. Сословные рамки рухнули. В гостиной Настасьи Филипповны встречаются Тоцкий и Фердыщенко, Епанчин и Лебедев. Каждый из них считает, что он не хуже других, более того — уверен, что он-то и есть самый умный и интересный человек. И автор почти не пытается впрямую объяснить, кто из них прав. В «Бесах» и «Братьях Карамазовых» Достоевский даже совершенно сходит со сцены и прячется за явно неумным, незначительным рассказчиком. Обязательно неумным и незначительным: слишком много мыслящий Подросток нарушает ход действия, и роман, написанный от его лица, архитектонически не совсем удачен.

Среди героев столько блещущих умом людей, и так по-разному блещущих, что объяснять их речи читателю было совершенно непосильной задачей: автор сам не знает, что сказать. Авторское «я» после «Записок из подполья» открыто распадается на ряд антиномий, и попытки свести концы с концами слишком слабы сравнительно с «безднами», которые оно одновременно вмещает. «Мир красота спасет»,— заявляет Мышкин и тут же добавляет: «Красота — это страшная и ужасная сила». «Народ сей богоносец есть», — проповедует Зосима. А Митя Карамазов восклицает: «Широк, слишком широк человек! (Тот же русский человек. — *Г. П.*) Надо бы сузить!»

У Достоевского было представление об исключительности русского народа, который будто бы один обладает широтой, не ограничивает себя логикой и непосредственно видит истину, добро и красоту. Все остальные нации узки и ограниченны: француз всегда — пошлый фат, немец — груб и агрессивен, поляк — хвастун и аферист, еврей — жаден и труслив. Сравнительно с реалистически изображенными русскими людьми представители прочих народов в романе Достоевского выглядят какими-то масками. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что широта русского характера тоже нехороша. В нее влезает и «идеал Мадонны» и «идеал содомский». Что же несет в себе русский человек — Бога или дьявола? Об этом роман Достоевского ничего определенного не говорит.

Не зная ничего логически несомненного, остается умствовать с каждым героем так, как это вытекает из его характера. Антипатию к некоторым взглядам Достоевский проявляет только в том, что ставит носителей их в очень

неудобное для них положение, заставляет проповедовать не с котурнов, а чуть ли не из лужи; и все же голос Ивана Карамазова звучит, во всяком случае, не менее сильно, чем голос Зосимы (хотя последнему — ломая строй романа — автор создает что-то вроде амвона для проповеди).

Когда вихрь событий срывает с героев одежды фраз — иногда вместе с кожей, из их груди вырывается правда в полном смысле подлинная и подноготная. Только у каждого — своя, а общая, годная для всех, не пробивается в слово, и хотя светится в романе, но как-то мимо слов, в недомолвках, невысказанных порывах.

В обществе, в котором рухнули традиции, кружатся, как листья на ветру, самые различные и непримиримые идеи. Они захватывают людей, подчиняют себе, делают своими подвижниками и губят, потому что все отвлеченные принципы враждебны полноте и целостности жизни; в этом смысле и было сказано, что логика — враг жизни; герой, одержимый идеей, не может не погубить себя.

Роман Достоевского — модель общества, где каждый атом сам по себе и все воюют против всех, своего рода парламент идей, в котором каждая имеет своего представителя. Автор — не более чем спикер, который дает слово и лишает его (и то довольно беспорядочно), но не пересказывает с более высокой точки зрения мысли своих героев, как это делает Толстой. Герои Достоевского сами все понимают, и у автора нет перед ними никакого преимущества[1]. Понимают, может быть, вкривь и вкось, но это уже другое дело. Каждый лакей по-своему философствует и толкует о судьбах человечества; каждый по-своему идеолог, человек принципа, и даже Смердяков не может варить свой бульон, если он потерял веру в Ивана, и вешается от этого, — как у Толстого чуть не повесился Левин.

У Достоевского герои часто кончают с собой. Им ничего другого не остается делать, если убита их идея, а другой идеи, или образа, или человеческого существа, способного вызвать любовь, они не находят в своей душе. Жить, как черви слепые живут, эти любовники мысли уже не могут. Конечно, было бы лучше, если бы Ставрогин не вырвал и не затоптал в себе все человеческие привязанности, как цепи, сковывавшие его свободу. Но он

...знал одной лишь думы власть,
Одну, но пламенную страсть.

---

[1] Эта точка зрения впоследствии «снимается». Ср. «Эвклидовский разум» и «Заметки о внутреннем строе».

Эта страсть оказалась ложной, предмет ее — ничтожным (как всякая абстракция; для Ставрогина — абстракция свободы; для Крафта, в «Подростке», — другая абстракция, какая она — неважно; суть в том, что это абстракции, принципы и что этим принципам отдано все без остатка). Что же делать мученикам рационализма? Игра проиграна; надо платить по счету; жизнь была поставлена на одну карту, и карта эта бита. Остается спустить курок...

Но идея, убив своего носителя, не умирает. Она тут же захватывает другого, третьего... Грань между героями в собственном смысле слова, претендентами на роль образца, спасителя, вождя, и публикой, средой — совершенно стирается. Самый дрянной человечишка, случайно присутствующий при разговоре, «встревает» в него, как Смердяков в разговоре за коньячком, как Фердыщенко, Лебедев и т. п., и сам начинает ораторствовать... И замечательно интересно ораторствовать! Пьяница Мармеладов, рассуждающий в распивочной под хохот трактирных завсегдатаев, воспринимается сперва только как лишнее грязное пятно в безобразной обстановке, которая окружает Раскольникова. Но ведь Раскольников так не сумел бы передать его повесть... Митенька Карамазов, вместе со своей инфернальной Грушенькой, не вызывают сперва никакого сочувствия и кажутся только обстоятельствами, предметами, с которыми сталкиваются Иван и Катерина Ивановна (сразу завоевывающие наши симпатии). Но Митя сам начинает мыслить, правда неловко, сбивчиво по форме, путаясь в словах, и все же по существу чуть ли не более глубоко, чем Иван. А «инфернальница», которую Катерина Ивановна мечтает, по-старому, наказать плетьми на площади, выходит в конце концов добрее и милее ее самой. Все переворачивается вверх ногами...

В Библии сказано: одни сосуды месят для славы, другие — для позора. У Достоевского — напротив: то, что создано для славы, употребляется для позора, и то, что создано для позора, употребляется для славы.

В течение чуть ли не двухсот лет хвалят Шекспира за то, что он свободно смешивал трагическое с комическим и позволяет принцу Гамлету беседовать с могильщиками. Однако принц и на кладбище остается принцем, а могильщики — могильщиками. Трагическое и комическое у Шекспира чаще сталкивается, чем сливается, — разве только в своеобразной фигуре Шейлока («Моя дочь! Мои червон-

цы!»). Гамлету не приходится расталкивать пьяного мужика Лягавого в безнадежных поисках 3000 рублей, без которых гибнет его честь. Ревнивому Отелло не нужно раздеваться перед следователем, показывая свои большие некрасивые ноги и грязные носки. Между тем Митя Карамазов делает все это — и все-таки трагичен. Его любовь к Грушеньке не пачкается среди пьяного разгула в Мокром; она парит над грязью, окружающей ее. И в сумрачной обстановке «Бесов» потрясает чуткость Шатова к своей беременной жене, приехавшей рожать не его ребенка.

Эстетическое отношение Достоевского к Шекспиру примерно такое же, как Рембрандта к Леонардо. Можно отдавать предпочтение итальянцам, но и в рембрандтовской живописи есть своя истина и сила. Нищие, старики и старухи, от которых отворачивается богатая и счастливая юность, входят у Рембрандта в мир красоты. Пьяненький Мармеладов, штабс-капитан Снегирев с наполовину выщипанной Митей бородкой, какие-то сальные пятна на человечестве, раскрываются у Достоевского в людей, полных почти необъяснимой привлекательности.

Прочитав исповедь Мармеладова в трактире, понимаешь вкус евангельского отца, который предпочел другим своего блудного сына. Привлекательность его — в сознании собственной низости, в нищете духа, в готовности поклоняться идеалу в других, в способности забвения себя в любви. Блудные дети человечества превосходят этим высоких и гордых, слишком занятых собой и слишком часто не находящих в мире ничего достойнее самих себя. И Наполеоны, ничтожные в любви, оказываются ниже, чем раздавленный лошадьми алкоголик.

Ничтожное становится высоким и высокое ничтожным, комическое дорастает до трагизма — и наоборот. Черт, явившийся Ивану Карамазову в потертом фраке, цитирует, пополам с пошлостями, его затаенные мысли; Смердяков подхватывает и делает мерзкой, лакейской его гордую идею «все позволено». Самоубийство Свидригайлова, которое было все же его лучшим поступком в жизни, происходит в присутствии Ахиллеса в пожарной каске...

Между героями Достоевского, на первый взгляд, устанавливается равенство всеобщей низости. Тех, кто пытается поставить себя на некоторый моральный пьедестал, сбрасывают в общую грязь к тем, кого они называют подлецами. Талант Достоевского жесток к гордым. Но зато он бесконечно мягок к падшим, потерявшим не только чрезмерное

уважение к себе, почти что не считающим себя людьми, — бесконечно внимателен к ним; а перед взглядом, полным любви, открываются и начинают сверкать «самородочки в грязи»... В «Идиоте» Достоевский идет особенно далеко и идеализирует не только внешне падших (как Соня Мармеладова), но глубоко падших внутренне, подлых, низких. Поручик Келлер исповедуется перед Мышкиным в своих грехах, трогает своими слезами, а потом просит одолжить 25 рублей. Он клянется, что шел с совершенно искренним желанием очистить себя покаянием, но — признается — в то же время мелькнула двойная мысль: не одолжит ли ему Мышкин, размягченный исповедью, на похмелье? И Мышкин его совершенно понимает и деньги одалживает.

Человек с дифференцированным, подвижным сознанием часто созерцает сразу несколько отвлеченных мыслей, сплошь и рядом противоположных друг другу. Среди этих мыслей могут быть подлые, основанные на самых примитивных и даже извращенных инстинктах, грубо эгоистических расчетах и т. д., и благородные, основанные на высших способностях души. Один и тот же поступок может быть иногда рационален с нескольких точек зрения. Это не снимает разницу между людьми благородными и подлыми, но делает границу подвижной, трудно уловимой. Одни больше руководствуются высшими мотивами, другие — низшими. Но сознание каждого человека противоречиво. В нем не одно, а несколько «я».

Всякая страсть, отражаясь в сознании, сознаваясь, находит в нем свое «я», эти «я» наслаиваются одно на другое, переплетаются, иногда путаются друг с другом, вступают в борьбу, и чем разнообразнее, подвижнее окружающая человека жизнь и интересы, которые она вызывает, тем беспокойнее его нравственный мир. Строгое соподчинение, гармония, в которой каждая законная страсть находит свое место, для развитой натуры гораздо труднее достижима, чем для примитивной. Это, если хотите, преимущество примитива; но преимущество, все больше уходящее в прошлое. Удерживать себя в равновесии для дифференцированного человека — искусство, которому надо учиться и научиться очень нелегко. Почти как ходить по проволоке.

Взбудораженные люди, вчера только выбитые из своих патриархальных гнезд, еще не научились эквилибристике и валятся то вправо, то влево; в какой-нибудь один час (как это любит показывать Достоевский) они способны

совершать резко противоположные поступки, словно в них поочередно вселяется то ангел, то бес. Подлец Лебедев молится всю ночь за упокой души графини Дюбарри, а потом возвращается к своим торгашеским расчетам. Раскольников убивает старуху и ее сестру топором, а потом отдает свои деньги на похороны Мармеладова...

Из этого не вытекает равенство Раскольникова Лебедеву. Кошки у Достоевского вовсе не все серы. Лебедев, помолившись, остается жуликом. Раскольников и убив не теряет какого-то оттенка прекраснодушия. «Какой в вас, однако же, Шиллер сидит», — говорит ему Свидригайлов...

Но и жулику Лебедеву не чуждо «прекрасное и высокое». Здесь Достоевский, полемизировавший с Некрасовым в «Записках из подполья», неожиданно смыкается с ним:

Не верь, чтоб вовсе пали люди,
Не умер Бог в душе людей!..

Над равенством низости устанавливается другое, высокое равенство — почти всеобщей способности к добру и любви. Вне этого встревоженного мира, в котором борются добро и зло, стоит только несколько неуязвимых характеров, вроде Лужина и Ракитина, духовно глухих и слепых. Они сразу нашли свое место в новом, рациональном обществе и с презрением смотрят на окружающую их «карамазовщину» (поглядывая в то же время, какую выгоду из нее можно извлечь). Подлинные герои Достоевского с еще большим презрением отворачиваются от них. «Хотя мы и врем, — говорит Разумихин, — потому что ведь и я тоже вру, да довремся же, наконец, и до правды, потому что на благородной дороге стоим, а Петр Петрович не на благородной дороге стоит...»

7. Гибель первых, торжество последних

Те, кто более чуток к идее, к принципу, кто больше, полнее других способен увлечься ею, первыми должны погибнуть. Логически неизбежно (хотя в романе это не показано) идет к гибели Соня, не слушая никаких доводов разума, и Раскольников, слушаясь только разума. Мышкин и Рогожин тоже во власти гибельных в своем безудержном развитии сил — страсти и сострадания. На каком-то высшем уровне Мышкин прав (как, в сущности, права и Соня); в каком-то другом, лучшем мире, на планете Смешного человека, он был бы у себя дома. Но в мире, в котором мы

живем, благородная страсть так же губит, как и низкая. Всякая идея волочит героя на Голгофу.

Однако мученики идеи, погибая, не оставляют после себя пустого места. «Тварь дрожащая», мимо которой Раскольников проходит, презрительно отворачиваясь, оказывается людьми, способными ко всему человеческому. Один из итогов романа — изменение нашей поспешной оценки Лебедевых, Келлеров и т. д. «Один гад уничтожит другую гадину», — думаем мы сперва вместе с Иваном; а к концу Митенька вырастает, к нашему удивлению, во что-то вроде положительного героя, оттесняя даже предназначенного к этой роли Алешу. Идея перестает быть монополией интеллектуалов, она спускается на «безъязыкие улицы города», и «каторжане города-лепрозория» сами, стаскивая за ноги парламентских представителей, косноязычным, но выразительным языком начинают говорить о себе[1].

Каждый роман Достоевского — это бунт, в ходе которого интеллигенты, зачинатели движения, слишком чуткие к мысли, гибнут, падая под ноги толпы, но вместо них толпа выдвигает своих собственных мыслителей; и в этом разверзании уст валаамовой ослицы — эпическое движение, без которого вообще не вышло бы романа, летописи жизни народа, а получилась бы только трагедия нескольких поднявшихся над ними одиночек.

Идет на каторгу Раскольников, сходит с ума Мышкин и, может быть, Иван Карамазов, вешается Ставрогин, стреляется Кириллов, но остаются Разумихин и Дуня, остаются Лебедевы и Митеньки.

И Толстой и Достоевский проделали сходный путь: «развеличения» Наполеонов, идеальных героев образованного общества, и поэтизации тех, кто не смел и думать о своей причастности к идеалу[2]. У Толстого это золотарь Аким с его «тае» и не «тае». У Достоевского — мошенник Лебедев, буян Митя. Аким мог бы быть красноречивей, Лебедев — порядочней. Но что делать! Это — реальный, а не сочиненный в кабинетах народ, и в призывах Толстого и Достоевского к смирению и опрощению было свое «рациональное зерно». Острие их мысли направлено против веры в абсолютность отвлеченной истины и связанного с нею культа мыслящей личности, своего рода сверхчеловека, познав-

[1] Пастернак сравнивал Маяковского с одним из младших героев Достоевского. Я думаю, что это верное замечание.

[2] «Всякий из нас ежели не больше, то никак не меньше человек, чем великий Наполеон», — говорит Толстой.

шего истину и диктующего свою волю черни. Оба воспротивились бы всякому насилию над Акимами и Мармеладовыми во имя математически безупречных проектов народного спасения. Для обоих человек выше истины, как бы она ни казалась отвлеченно верна. Для обоих только в человеке самом — единственная полная человеческая истина.

8. Становление характера

Горожане Достоевского далеко не во всем противоположны крестьянам Толстого. В чем-то они сходны. Герои Достоевского (если исключить Лужина, Ракитина и еще нескольких буржуа) только входили в общество, где рассудок заменяет традиции, мышление — привычки. Они топчутся — как и люди Толстого — на пороге. Мышление выхватывает и превращает в законченную систему то одну, то другую их мысль и желание, которые раньше мыслились и желались просто так, без обобщения, — и обобщения тянут их в разные стороны, рвут на части. В Безухове и Раскольникове сразу формируется несколько «я», сталкивающихся друг с другом, и ни одно не охватывает целого. Этот плюрализм нравственного сознания кажется самим героям чем-то неестественным, и они двигаются вперед, повернувшись лицом назад, пытаясь удержать неразвитую цельность души, основанную на вялости мысли и твердости общественных традиций.

Чувство раздвоенности у Николеньки Иртеньева, Безухова, Левина и у большинства героев Достоевского — просто острое ощущение недавно возникшей сложности сознания, с его вечной борьбой различных и противоположных идей, сравнительно с патриархальной верностью обычаю. Болезненность — только в остроте этого ощущения, а не в его основе.

Единство развитой личности в современном подвижном обществе не может быть простым, как прежде; оно должно быть достигнуто на основе уже сложившегося «плюрализма», сложности. Но до понимания этого как новой формы Достоевский и Толстой доходили только изредка. Оба велики в подступах, ощупью, к новому типу человеческого характера, «обдуманно-решительного», как выразился Толстой в одном из своих дневников 50-х годов, сложно-цельного.

1946—1954—1970

ЭВКЛИДОВСКИЙ И НЕЭВКЛИДОВСКИЙ РАЗУМ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО

Более 30 лет тому назад я прочел одно небольшое произведение Достоевского и почувствовал, что не могу отложить его в сторону. Это были «Записки из подполья».

То, что я написал о них, было сожжено. Но сейчас случай вернул меня к первому опыту. Обрывки старых мыслей всплывают вместе с новыми, и выходит что-то такое, что раньше я бы не написал. Я возвращаюсь к своей старой теме кружным путем, через довольно долгие занятия Востоком, и то, что я давно пытался осознать в Достоевском, выступает сейчас для меня в каком-то новом свете.

Возможность объяснить Россию через Восток и Восток через Россию мелькнула мне впервые еще в 30-е годы, при первом беглом знакомстве с историей японской литературы [1]. Сейчас я хотел бы продолжить свои восточно-западные рассуждения, двигаясь кругами, сперва вокруг «Записок из подполья», а потом вокруг одного парадоксального высказывания Достоевского, вокруг его credo.

«Записки из подполья», как вы помните, были враждебно встречены прогрессивной критикой. Однако бросается в глаза, что до «Записок» Достоевский писал вещи хотя порой и значительные, но не выходившие за национальные рамки. А после «Записок» он как-то мгновенно стал классиком мировой литературы. Каждый его роман, написанный после 1864 года, — шедевр.

Проще всего объяснить это случайностью. Но, во-первых, идеи, высказанные в «Подполье» (первой, философской части «Записок»), повторяются во всех романах. Интонация часто другая, чем у подпольного человека, но мысль та же самая. Примеров можно привести много [2].

---

[1] Ср. ссылку на с. 24.

[2] В «Преступлении и наказании» идеи «Подполья» излагает с подкупающим пьяным добродушием Разумихин. См. ч. III, гл. 1 и 5.

Во-вторых, мысли подпольного человека были подхвачены десятками философов. Есть даже хрестоматия, выпущенная Вальтером Кауфманом в Нью-Йорке: «Экзистенциализм. От Достоевского до Сартра» [1]. Она начинается с «Подполья». Было бы странным, если этот текст, такой важный для развития мировой философской мысли, оказался б не очень важным для своего автора. Можно предположить (и я попытаюсь доказать это), что Достоевский понимал парадоксы «Подполья» иначе, чем многие его поклонники (русские, начиная с Василия Розанова и Льва Шестова, и западные), — понимал иначе и глубже. Но мимо «Подполья» к Достоевскому нельзя подойти.

Существует привычка говорить, что такой-то художник велик, несмотря на его реакционное мировоззрение. Эта формула может быть справедлива (по крайней мере отчасти) в отношении к солистке балета: танцуя, она не думает о политике. Но по отношению к писателю такое рассуждение вряд ли возможно. Писатель всегда несколько мыслитель. Его мировоззрение и его творчество могут не совпадать, но совершенно разорвать их нельзя. Если считать, что политическая реакция — это моральное зло, и согласиться с Белинским, что человек, весь отдавшийся злу, теряет свой ум и талант, — а мы так обыкновенно считаем, — то поворот к реакционным взглядам в мировоззрении Достоевского должен был вызвать творческий упадок (примерно так, как принято говорить о Гоголе ad majorem progressus gloriam [2]). Однако «Преступление и наказание» ни о каком упадке не свидетельствует.

В 30-е годы я был учеником М. А. Лифшица и придерживался его взглядов, несколько более сложных, чем общепринятые: Бальзак был великим обличителем буржуазного общества благодаря своим реакционным взглядам. Аристократические и католические симпатии освобождали его от буржуазных иллюзий, делали независимым от буржуазной идеологии. Таким образом, ретроградная идеология, не получая никаких политических извинений, могла быть признана теоретически плодотворной (по крайней мере, в известных пределах, — как точка зрения, с которой что-то хорошо смотрится).

---

[1] Kaufmann W. (ed.) Existentialism. From Dostoevsky to Sartre. N. Y., 1957.

[2] К вящей славе прогресса (*лат.*). Хотя недостаточно ясно, какую роль в последние годы его жизни сыграл психоз, возможный при любом миросозерцании.

Вот модель, которую мне тогда показалось возможным приложить к делу. Надо было показать, как истина «Записок» (хотя и высказанная в «ретроградной» форме) оказалась толчком для развития художника, как она помогла ему сделать «шаг вперед в художественном развитии человечества». Я взялся за работу со страстью и написал, помимо доклада о «Записках», еще введение, разросшееся в особый доклад — о творчестве Достоевского в целом. Там было много разных идей, но на руководителя семинара Н. А. Глаголева и на кафедру русской литературы (возглавляемую тогда А. М. Еголиным) самое большое (и неприятное) впечатление произвела попытка добросовестно опровергнуть те взгляды на творчество Достоевского, которые я считал упрощенными и неправильными, в том числе взгляды Горького.

Мои аргументы были не хуже, чем доводы Фетюковича в защиту Мити Карамазова. Но в обоих случаях присяжные оставались глухи. Их вердикт выразил Шамориков (один из участников заседания кафедры, в то время аспирант): «Если даже Горький ошибался, нам об этом не следует говорить». Я встал, набрал полные легкие воздуха и, громко хлопнув дверью, вышел.

Интеллектуальное потрясение, заставившее меня штурмовать ветряные мельницы, началось, как я уже говорил, с «Подполья». Это впечатление слилось с другими — от теории Раскольникова, от бунта Ивана Карамазова, от попыток Кириллова победить смерть и от сна, который Версилов рассказывает Подростку, — в один ком, который ворочался в моей груди и заставлял вскакивать в два часа ночи и записывать новые мысли «со страстью и почти со слезами». Что касается второй части «Записок», «По поводу мокрого снега», то я умом понимал ее важность как дополнения к «Подполью», но эстетически вторая часть меня скорее отталкивала. И не с отвлеченной эстетической точки зрения, а с точки зрения эстетики самого Достоевского — эстетики его романа. Чтение романа Достоевского — даже такого мрачного по колориту, как «Бесы», — всегда производило на меня впечатление катарсиса. Погружаясь вместе с Достоевским в тьму человеческих отношений, я привык ждать вспышки света. Нравственная тьма сгущается до черты — и вдруг свет. Какая-то искра в глазах полубезумного Кириллова. Или, лучше всего, — к Шатову приезжает жена. И неожиданный, после всех перипетий с «нашими», взрыв любви-сострадания. В этом основа впечатления, которое

Достоевский на меня производит. И с *этой* точки зрения «По поводу мокрого снега» — недоразвиток, куколка, из которой так и не родилась бабочка.

30 лет тому назад я мог выразить свое чувство только в эстетических категориях. Сейчас мне хочется сказать и о духовной неполноте «Записок». Мне кажется, что роман Достоевского проделывает с читателем работу, сравнимую с практикой дзэн-буддизма. Дзэн-буддизм добивается своеобразного просветленного состояния, «пробуждения» (яп. «сатори») с помощью шока. Методы шока применяются разные, но главным из них является интеллектуальный шок. Ученику дается явно неразрешимая задача, коан. Задача имеет ответ, и наставник его знает. Задача неразрешима, абсурдна с точки зрения «эвклидовского» разума. Но для какого-то высшего разума она разрешима. Ученик не обладает высшим разумом; он, собственно, и пришел в монастырь, чтобы узнать, что такое Путь. Но ему не дают никаких указаний и требуют, каждую неделю, каждый день требуют ответа на явно абсурдный вопрос («Вы висите над пропастью, зацепившись зубами за куст; в это время вас спрашивают: «В чем истина дзэн?» Что бы вы сказали?»). Требуют день, неделю, месяц, год, иногда 3—4 года подряд. В конце концов ученика охватывает «великое сомненье». В отчаянье, как бы над действительной пропастью, он наконец срывается, падает — и в самый страшный миг осознает, что разум и поставленный вопрос *взаимно* абсурдны, и если вопрос (вопреки очевидности) имеет ответ, то абсурден (в каких-то отношениях) эвклидовский разум. Возникает вспышка сверхсознания, парящего над неразрешимыми вопросами. Для этого сознания мир внезапно становится освобожденным от всех проблем, единым и цельным. Вслед за чувством блаженства, как при встрече с любимым, приходят в голову нужные ассоциации для ответа на контрольные вопросы учителя. Задача решена, ученик понял умонастроение, выраженное в абсурдном афоризме, и ему ставится другая задача, объективно более сложная, но бесконечно легче решаемая: как и во всем, труднее всего решить *первый* коан.

Практика дзэн установила, что «чем больше сомнение, тем больше просветление». Это можно пересказать в терминах Ивана Карамазова: чем труднее пройти свой квадрильон, тем острее ощущение рая. Но острота первого ощущения проходит; что же остается? Остается чувство полноты бытия, и достаточно легкого толчка, чтобы оно всплыло,

припомнилось. «Как можно видеть дерево, — говорит князь Мышкин, — и не быть счастливым?» Примерно так академик Судзуки определил состояние «сатори», просветления: «ваш обычный повседневный опыт, только на два вершка над землей».

Тут все дело в предшествующем опыте, в пройденном до конца квадрильоне. Ипполита слова Мышкина раздражают, но если необходимый опыт есть, то не нужно даже дерева, не нужно внешнего толчка красоты, она сама по себе выступит изнутри, как писал об этом когда-то китайский поэт Пан Юнь:

Как это необычайно!
Как чудесно!
Я таскаю воду, я подношу дрова!

Никакого влияния дзэн на Достоевского, разумеется, не было, но мне лично кажется, что между чтением романа и работой над коаном есть сходство. Вы погружаетесь в неразрешимую проблему, запутываетесь в ней, познаете ограниченность своего разума, и вам блещет возможность какого-то сверхразума, для которого все эти неразрешимые вопросы давно разрешены.

Представьте себе, что Достоевский убежден в существовании особых легких, которыми можно «дышать Богом» (или, если хотите, впитывать в себя всю целостность бытия, не раскалывая ее на отдельные категории и проблемы). Но чтобы заработали легкие, надо перерезать пуповину ветхого Адама. Ветхий Адам задохнется, и в смертельной судороге заработают духовные легкие нового Адама. Вот, примерно, то, что сближает психотехнику просветления дзэн-буддизма и романа Достоевского.

Однако рождение нового Адама не гарантировано. Младенцы физические почти все начинают орать. Духовные недоразвитки хиреют всю жизнь. Об этом хорошо сказал когда-то (точнее, в XIV веке) Мейстер Экхарт. Чтобы родиться в новом Адаме, учил Экхарт, надо умереть в старом, совершенно умереть для всякой корысти, для своего маленького «я». «Одна капля твари вытесняет всего Бога», и, чтобы Бог вошел, нужна полная смерть твари. Счастливы те, кто умирает скоропостижно, — продолжает свою мысль Экхарт (в проповеди на тему «Ибо сильна, как смерть, любовь»)[1]. Другие мучаются долго, но в конце

[1] Экхарт Мейстер. Проповеди и рассуждения. Русский перевод М. Сабашниковой. М., 1912.

концов достигают смерти и нового рождения. Третьи хиреют всю жизнь — бесплодно.

Это бесплодное хирение и есть подполье. Подпольный человек «сладострастно замирает в инерции», постепенно теряя желание «прекрасного и высокого», одушевлявшее его молодость, и не открывает ничего лучшего, не открывает прекрасного и высокого б е з к а в ы ч е к, не открывает подлинного хрустального дворца вместо того, который разрушила рефлексия. В иные минуты возможность подлинного, неложного хрустального дворца как бы смутно припоминается ему, и он порывается к этому призраку. Я думаю сейчас, что термин «хрустальный дворец» на последних страницах «Подполья» круто меняет смысл. Сперва это нечто вроде капитального дома по контракту на тысячу лет, а потом — как бы призрак царствия небесного, которое внутри нас, в цельности нашей внутренней жизни. Но в порыве подпольного человека к этому дворцу нет силы, и поэтому нет того катарсиса, который дает роман Достоевского.

Строго говоря, законченного катарсиса у Достоевского нигде нет. Его эстетика — это эстетика намеков и порывов, не допускающая апофеоза прекрасного и возвышенного. Апофеоза у Достоевского нигде нет. Но есть порывы, настолько неожиданные и сильные, что впечатление, скажем, от сцены в Мокром может сравниться с самыми образцовыми примерами трагической красоты. Тогда достигнута цель «жестокого таланта» — младенец вскрикнул. Он еще, может, не жилец на этом свете, но сейчас он вскрикнул. Из недоразвитка родился человек. И читатель, восприимчивый к искусству Достоевского, готов воскликнуть: осанна! — вместе с вольнодумцем, прошедшим свой квадрильон, после первой же минуты рая. Эта притча, придуманная Иваном Карамазовым, — один из ключей к правильному пониманию искусства Достоевского.

Есть две категории людей, которым такое понимание недоступно. Одна просто не может пройти сквозь подполье, другая в нем застревает. Первая о т в е р г а е т Достоевского, певца подполья. К таким людям относятся Михайловский, Чехов и многие мои современники и друзья. Другая с восхищением принимает Достоевского, певца подполья, и учится у него находить удовольствие в зубной боли (самые замечательные из этих людей, насколько я могу судить, Ницше и молодой Лев Шестов). Но в романе Достоевского «Подполье» — это только дорога, это «квадрильон», и смысл дороги не в том, чтобы остановиться на

ней (лучше уж тогда вовсе не ходить, и Чехов разумнее Шестова), а в том, чтобы пройти до конца и хоть краешком глаза заглянуть в рай. Или (переводя термины легенды на другой язык) дойти до эстетического *катарсиса*, до духовного *просветления*.

«Подполье» — только порог зрелого Достоевского. Принимать этот порог за храм — такая же ошибка, как видеть в Достоевском певца униженных и оскорбленных, бытописателя борьбы за жизнь или критика власти денег.

Для подпольного человека мученье, которому подвергает его «жестокий талант», бесплодно. У него нет силы родиться. «Царство Божие силой берется», — сказано в Евангелии от Матфея (и многократно повторено Экхартом, на которого я уже ссылался). Герои зрелого Достоевского имеют эту силу. Откуда она у них взялась — трудно сказать. Возможно объективно-социологическое объяснение (разночинец после реформы стал другим — дерзким, независимым). Возможно объяснение индивидуально-психологическое: Достоевский ударил, наконец, по темени идею, на которую десять лет не решался поднять руку (обдумывая, как он это сделает, набрасывая черновики в записных книжках и так же не веря самому себе, как Раскольников, собираясь к Алене Ивановне). И это чувство собственной силы, способности одному выступить с открытым забралом, после десяти лет уверток, против сплоченного журнального большинства сделало сильного, дерзкого человека, способного сказать новое слово, его центральным героем.

Однако все эти сдвиги — на поверхности, а в Достоевском произошел более глубокий, внутренний поворот, намеченный в словах о «сильно развитой личности» из «Зимних заметок о летних впечатлениях» (гл. 6, «Опыт о буржуа»), непосредственно перед «Записками из подполья». Объяснить этот поворот в нескольких словах я не берусь. Пока предварительно замечу, что сильно развитая личность (которую Достоевский в себе почувствовал) — это не только дерзкий разночинец и не только мыслитель, решившийся выступить против публики. Это еще, по-моему, человек, у которого есть сила пройти свой квадрильон, есть сила «родиться в новом Адаме».

Так или иначе, изменение характера героя Достоевского — очевидный факт. Ранний Достоевский — певец слабых сердец, поздний не забывает униженных и оскорбленных (Мармеладовых, Снегиревых), но главные герои его — люди с сильным сердцем. Они, по большей части,

одержимы ложными идеями и убивают себя или других (чего подпольный человек не делал), но у них есть сила. И эта сила прежде всего делает их привлекательными эстетически. Подпольный человек несколько противен, а Родион Романович Раскольников захватывает.

На первый взгляд, эстетика сталкивается здесь с этикой, и, разумеется, не только в романах Достоевского, а в жизни. И в жизни убийца иногда привлекателен, а мелкий клеветник, вроде Лужина, отталкивает. Если бы Стенька Разин утопил котенка, а не княжну — не вышло бы песни. Во всем крупном — даже в большом зле — есть какие-то чары. Почему это так? Да потому, что сила, энергия — синоним полноты жизни, и если жизнь есть благо, то сила также благо. Она может быть ложно направлена, направлена ко злу, — это опасное благо, — но и царствие Божие силой берется. Разбойник может покаяться, как Кудеяр (воспетый Некрасовым и Шаляпиным), и с энергией, шедшей раньше на преступление, устремиться к добру. Поэтичность крупного, энергичного зла — не в зле, а в силе, без которой и добро невозможно утвердить. Поэтому последние слова Иешуа Га-Ноцри у Булгакова, что трусость — величайший из пороков. Поэтому в одной индийской легенде учитель спрашивает ученика: «Умеешь ли ты лгать? — Нет... — Так пойди научись! Умеешь ли ты воровать? — Нет... — Так пойди научись! Умеешь ли ты убивать? — Нет... Так пойди научись! А потом не делай всего этого; но не из трусости, не по слабости, а от полноты силы».

Поэтому Раскольников, убивая старушку, ближе к преображению, чем подпольный человек, сладострастно замирающий в инерции. Раскольников имел силу дойти до черты, за которой — ад. Или если не ад, то преображение. Это прямо и высказывает Порфирий Петрович: «Я ведь вас за кого почитаю? Я вас почитаю за одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять, да с улыбкой смотреть на мучителей, если только веру иль Бога найдет...» И дальше: «Не комфорта же жалеть, вам-то, с вашим-то сердцем! Что ж, что вас, может быть, слишком долго никто не увидит? Не во времени дело, а в вас самом. Станьте солнцем, вас все и увидят...» (ч. VI, гл. 2).

К сожалению, всего этого и в помине нет в фильме, поставленном Л. Кулиджановым (1969), и поэтому сцена убийства выглядит там невыносимо мелодраматично, несмотря на талантливую, по-своему, игру Тараторкина. И топор есть, и кровь целой лужей на полу, а все-таки

фальшиво. Потому что Раскольников — Тараторкин — это не сильный человек, способный переступить черту, а очень слабый, пугливый, но заеденный средой и доведенный обстоятельствами до бреда. Выходит, что Раскольникова среда заела. Это писаревская интерпретация текста, прямо противоположная тому, что говорил Достоевский. Это Достоевский, переставленный, так сказать, с головы на ноги. И чтобы концы сошлись с концами, Кулиджанов очень умно и тактично сократил текст, выбросил, так сказать, теологические привески. Вышел сильный, по-своему цельный фильм о преступнике, у которого не выдержали нервы, с Вертером-Свидригайловым, стреляющимся от несчастной любви, и ярким положительным образом следователя. Но убийства нельзя было вычеркнуть из текста, на этом весь сюжет держится. И вот тут, вспоминая фильм, видишь его ахиллесову пяту. Тут ниточка, за которую дернешь — и все здание, построенное Кулиджановым, рассыпается на куски.

Путь действительного Раскольникова, написанного Достоевским, — это путь к преображению. Я не знаю, почему большинство критиков не доверяет этому. Оно вполне подготовлено, а если Достоевский подробно не показывает, как выглядит просветленный человек, то, во-первых, такова вообще его эстетика, эстетика намека на положительно-прекрасное, порыва к нему, а не подробного описания. Во-вторых, преображенный (или в данном случае мне хочется сказать — просветленный) человек и его отношение к миру — это совершенно особый сюжет, требующий особого романа, и такой роман — «Идиот». В князе Мышкине Достоевский обрисовал, во всяком случае, начало просветления, еще неустойчивое, болезненно ранимое, но достаточно явное, так что многие люди, вообще не любящие Достоевского, Мышкина принимают и любят. Пожалуй, трудно найти во всей русской и даже мировой литературе нового времени более убедительный, художественно удачный образ просветленного человека...

Для обычного героя зрелого Достоевского, не идеального, не князя Мышкина, возможны только минуты просветления, прикосновения к новому душевному состоянию, как к мирам иным, но минуты прикосновения, оказывающие глубокое впечатление на всю их дальнейшую жизнь. Это показано лаконично в Шатове, подробно в Мите Карамазове, и я не вижу никаких оснований не доверять эпилогу «Преступления и наказания». Никакой фальши я в нем не

чувствую. Вот если бы такое было написано про героя «Подполья», я бы не поверил. Потому что сила — первая из добродетелей, без нее все остальные бессильны.

Однако этот пигмей воли, этот Гамлет Щигровского уезда, это слабое и вдобавок еще подлое сердце — в одном отношении под стать поздним героям Достоевского и на несколько голов выше любого из ранних — по уму. А сила ума — тоже сила. И она прекрасна. Поэтому первая часть «Записок», в которой ум подпольного человека разворачивается на свободе, в чистом пространстве мысли, по-своему прекрасна и всегда восхищает меня — так же, как вторая часть отталкивает.

Я должен признаться, что меня вообще восхищает блеск разума, сознающего призрачность своих оснований, — в «Афоризмате Тита Левиафанского» Герцена, в «Похвале глупости» Эразма Роттердамского и в разделе «Об основании» Большой Логики Гегеля[1]. Однако во всех классических образцах издевательства разума над самим собой остается элемент шутки, юмора. Остается иллюзия, что всерьез разум этого о себе не скажет, что это своего рода капустник в научно-исследовательском институте, а завтра профессора займутся делом. Или даже прямо говорится, что так оно и есть, что все сказанное относится только к разуму вчерашнему и метафизическому, а новый, диалектический разум знает ловкий ход, как выйти из положения и снова овладеть вещами. В «Подполье» ничего подобного нет. В «Подполье» разум отрицает себя до полной гибели, всерьез. Тут если возможны сравнения, то разве с писаниями мистиков, унижающих разум перед лицом веры. Но ведь и веры никакой в «Подполье» нет, во всяком случае явно, в тексте. Отсюда неодолимая потребность понять, почему это саморазрушение разума так захватывает. «Тита Левиафанского» я с восхищением читал и откладывал в сторону, а «Записки» не мог отложить. Они схватили меня за горло и требовали объяснения.

Ницше сказал, что Бог умер. Мне кажется, основная идея «Записок» в том, что умерла идея. Не какая-то определенная идея, а Идея вообще. В «Подполье» блестяще разбираются противоречия Прогресса, Гуманности и других идей, владевших умами; но главное — не эта частная

---

[1] «Прийти к основанию — значит пойти ко дну» (Гегель). Эту фразу вполне мог бы написать подпольный человек и, вероятно, написал бы, если бы думал по-немецки. По-русски это не так язвительно звучит.

критика. Главное то, что развитое сознание ставит под вопрос все основания действия (маленькую идею личной мести или большую идею Прогресса — все равно), — и не находит ответа. Все, что разум может доказать и утвердить, он может и опровергнуть и разрушить. Поэтому «слишком много сознания — это болезнь». И даже «всякое сознание — болезнь».

До этого места рядом с Достоевским идут все мыслители, звавшие от рефлексии назад, к инстинктам и социальным привычкам, в том числе и Толстой 60—70-х годов. Но дальше пути расходятся. Для человека Достоевского нет пути назад. Он либо вынужден «сладострастно замереть в инерции», либо должен двигаться вперед, должен начинать там, где Иван Ильич в ужасе отшатывается назад. В первых работах я объяснял это тем, что Достоевский, человек городской, воспитанный в казенном учебном заведении, вне влияния семьи и природы, попросту не сохранил инстинктов и социальных привычек, к которым можно было вернуться, а потому вынужден был стать певцом «вымышленного», порвавшего с традициями Санкт-Петербурга и таких же вымышленных, порвавших с традициями, деклассированных людей, «детей случайных семейств». Однако Ницше тоже не в Ясной Поляне родился и тем не менее зовет, по сути дела, назад, к инстинктам, только не к реальной инстинктивности деревенского жителя, а к фантастическому инстинкту фантастического существа, поставленного на котурны и названного «сверхчеловеком».

И Достоевский этот путь знал, он его очень ярко описал в Раскольникове, Ставрогине, Кириллове, Иване Карамазове, так ярко, что Ницше читал Достоевского с восторгом. Но сам Достоевский по этому пути не пошел, он ищет чего-то другого. Этот выбор нельзя объяснить необходимостью, средой и т. п. Он был свободным, индивидуальным выбором, понять который до конца, по-видимому, невозможно (это значило бы разложить на элементы тайну личности). Но сущность сделанного выбора, мне кажется, была сформулирована Достоевским в его credo, и то, что сказано, что стало словом, я постараюсь разобрать.

Пока замечу только одно: Достоевский не потерял веры, что есть идеи благословенные и идеи проклятые (хотя бы только мгновенно, только сейчас и здесь). Позиция Достоевского не совпадает с позицией подпольного человека (для которого все кошки серы). Поэтому «Записки

из подполья» были постановкой задачи: как проверить истинность постулатов, идей, из которых исходит человек в своей практике? И эта задача, по-видимому, была последним толчком, вызвавшим к жизни роман Достоевского.

Говоря «роман Достоевского», я имею в виду роман совершенно определенного типа, от «Преступления и наказания» до «Братьев Карамазовых». Ни «Бедные люди», ни «Униженные и оскорбленные» такими романами не являются. Достоевский до «Записок» и после них — это две разные художественные воли, примерно как голубой Пикассо и кубистический Пикассо или как Шекспир трагедий и Шекспир поздних романтических драм (стоящих ближе к Гоцци, чем к «Гамлету»).

Роман Достоевского, при первом подходе к нему, это своеобразный детектив. В конечном счете это своеобразный коан, текст для медитации. Посредине между поверхностью и центром — это своеобразное художественное исследование нескольких проблем (социологических, психологических, исторических). И самой специфической из этих проблем, самой характерной для романа Достоевского, самой важной для всего строя романа является проблема ценности идей. По этому признаку роман Достоевского иногда в целом называют романом идей. В один клубок там спутано неправдоподобно много героев, одержимых разными идеями; и по их мучительной жизни, по их страданиям и гибели судятся сами идеи.

К роману Достоевского можно подойти как к философскому тексту (так, как мы подходим к повестям Дидро или Вольтера). С этой точки зрения первый, зримый узел сюжета вообще не важен. Раскольников не старушку убил, а идею. Разумеется, старушка убита, но ее смерть или смерть Федора Павловича Карамазова — только обстоятельства, при которых гибнет идея «все позволено». Это не полная истина, но все же истина, то есть известный уровень интерпретации, верный тексту, и надо ясно понять разницу между «романом идей» и «идейным романом», в котором автор пропагандирует идеи, для него самого бесспорные (а не исследует их). Достоевский-романист до какой-то степени забывает о своих симпатиях к той или другой определенной идее. Все идеи (даже самые любимые) становятся для него проблематичными, все должны выдержать испытание; идея Шатова (близкая Достоевскому) подвергается такой же суровой проверке, как все другие. Этот

принцип иногда нарушается; но я говорю о художественной норме, а не о ее нарушениях.

Важно то, что идеи вообще, всякие идеи, перестают быть светом, озаряющим героев. Они сами суть герои, озаренные откуда-то из глубины — с уровня целостности жизни, или с уровня духа, или еще откуда-то. Автор (в отличие от Льва Толстого, который всегда как бы знает, в чем правда) не держит света в руках, не направляет его, а просто дает ему возникнуть из глубины действия, из разворошенной глубины личности. Весь свой ум он раздает героям и сам «стушевывается», отступает на задний план, передает свою роль (в трех последних романах) рассказчику. Иначе нельзя. Слой идей пробит, и не остается идейной почвы для суда над личностью. Личность вырвалась из плена символов, идей, представлений, выработанных временем. Личность (пусть в иные только минуты) воцаряется над идеями — и общее, объединяющее может быть найдено только в глубине каждой личности, в свободной перекличке глубинных психических слоев, к которой и автор, как аналитик, как конструктор, как ум, может только прислушаться. Каждый из ведущих героев становится как бы ипостасью своего творца, сыном, единосущным отцу и вполне «равночестным» ему.

Таким образом, мы проходим сквозь уровень проблем, идей (так же, как прошли сквозь уровень детектива) и прикасаемся к краешку целостной жизни, подлинно «живой жизни». И единица этой жизни — личность. Теперь старушка снова становится реальнее идеи. Каждая личность раскрывается, как окошко в беспредельную глубину. И если даже окошко непосредственно осталось закрытым, мы видим, что его можно открыть.

Все это несколько напоминает дзэнскую притчу: «Сперва, не зная буддизма, я думал, что гора есть гора. Потом, изучая буддизм, я понял, что гора не есть гора (т. е. что идеи реальнее предметов). Но потом, еще больше углубившись в буддизм, я понял, что гора есть гора». Единичное снова утверждается в бытии, но не как обособленный атом, а как растение, корни которого уходят прямо в бездну Единого (это очень хорошо видно в дальневосточной живописи, окрашенной влиянием дзэн). Единичное сознается примерно так, как Никейский собор постановил мыслить о Христе, единожды рожденном и единожды распятом, но тем не менее единосущном Отцу и от века пребывавшем в недрах Отчих. Поэтому голос каждой личности —

это голос подлинного бытия, голос из последней глубины, и нет более глубокой или более высокой точки зрения, на которую автор мог бы встать, чтобы комментировать и оценивать.

Я сравнивал роман Толстого с монархией, в которой сталкивается много умов и воль, но окончательное решение, кто прав, кто виноват, принадлежит одному государю; а роман Достоевского — с парламентом, в котором автор сохраняет за собой только роль спикера. Можно также сравнить роман Толстого с ньютоновской вселенной, весьма сложной, но вложенной в пространство всеобъемлющего авторского ума с единой системой координат; а роман Достоевского — это вселенная релятивистская, в которой бесчисленное множество равноправных точек отсчета. Ипостасная модель лучше всего этого (она охватывает и множественность точек зрения и их высшее единство). Но мне хочется остановиться на «релятивистском» сравнении, потому что оно принадлежит не только мне; нечто подобное думал, по-видимому, Эйнштейн.

В книге Кузнецова [1] цитируется одно довольно странное замечание: «Достоевский дал мне много, необычайно много, больше Гаусса». То, что Достоевский дал много Эйнштейну как человеку, само по себе неудивительно; странно упоминание Гаусса. Если речь идет о влиянии эстетическом, философском, нравственном, религиозном, то Гаусс явно ни при чем. Труды Гаусса помогли Эйнштейну разработать математический аппарат теории относительности. Значит, Достоевский именно в этом, в создании теории относительности, чем-то помог Эйнштейну, и очень сильно — больше Гаусса. Чем же? Я думаю, «релятивистской» структурой своего романа. Я беру слово «релятивистский» в кавычки. Собственно, роман Достоевского не релятивистский, а ипостасный. Но всякая ипостасная конструкция, начиная с христианской Троицы, может быть интерпретирована как релятивистская модель. Это особенно ясно при попытках перевода теологических терминов на математический язык, например, у Николая Кузанского: «Бог — это сфера, центр которой всюду, а периферия нигде». Вселенная, центр которой всюду, — это уже почти Эйнштейн. И можно предположить, что Эйнштейн, читая роман Достоевского, «перевел» его структурный принцип на абстрактный математический язык примерно так же, как

---

[1] Кузнецов Б. Г. Эйнштейн. М., «Наука», 1967.

Николай Кузанский перевел на абстрактный математический язык структурный принцип Троицы. При том остром чувстве пространственных и квазипространственных форм, которым Эйнштейн отличался, это вполне возможно.

В науке, как говорил Гегель, важно не наблюдение само по себе, а голова, которая наблюдает. Изменения в устройстве головы могут происходить в художественном освоении мира раньше, чем в дисциплинированной работе ученого. И всякий назревший, ненадуманный формальный сдвиг в искусстве означает новое видение мира, способное подтолкнуть ученого к созданию «безумных» (и эвристически ценных) моделей. Как бы то ни было вообще, относительно Достоевского и Эйнштейна такую связь можно считать удостоверенной.

30 лет тому назад я все это выражал проще. Я говорил, помнится, «о расколе авторского сознания» в «Записках». Но этот раскол не казался мне катастрофой. Я видел, что он открывал возможность другого, нового, может быть мучительного, но художественно плодотворного видения жизни. Я склонен был тогда переоценивать трагизм Достоевского, вращение в нескольких параллельных, но одинаково замкнутых безысходных кругах разума и мифа, но все же не сомневался, что именно подполье привело к тому, что М. М. Бахтин назвал «многоголосым романом». До «Записок» Достоевский не находил позиции вне какой-то идеи (или группы идей) и по необходимости вынужден был становиться на почву той или иной идеи. После «Записок» он встал над идеями, нашел возможность оценивать идеи не с идейной, а с какой-то надыдейной точки зрения. На чем именно он стоял, я не мог схватить, но самый факт бросался мне в глаза. Произошло отделение «идеи» от полноты истины, логики — от полноты развития духа. Долголетние претензии философии (и в особенности гегелевской) были отвергнуты [1].

Идея высказывается во всем блеске, но ей не верят, а смотрят, что делает человек, одержимый ею. И по плодам различают их; ибо плод добрый от древа доброго и плод злой от древа злого... Мы не верим Великому инквизитору и верим молчащему Христу — и все идеи Великого инквизитора проваливаются в молчание Христа. Мы не верим убийце — и идеи Раскольникова проваливаются в убогий

[1] Впоследствии это заново открыл Коржавин: «Но у мужчин идеи были. Мужчины мучили детей».

лепет Сони. На уровне интеллекта инквизитор и убийца остаются правы. Дело не в том, что против них нет доводов. Я придумывал такие доводы, хотя бы против теории Раскольникова. Но Достоевский их не хотел и не дал. Ему хотелось другого — развенчать сам уровень интеллекта, на котором у инквизитора и убийцы всегда есть сильные аргументы.

Мне кажется, первичное открытие было совершено Достоевским на каторге. Скорее всего именно на каторге писатель, мечтательно любивший бедных людей, должен был сознаться себе в решительной неспособности любить человека, народ, ближнего таким, каким этот человек выступал, без всяких прикрас, у него перед глазами, и в то же время еще острее осознать невозможность жить без этой любви. Во всяком случае, уже в 1854 году, то есть вскоре после освобождения, Достоевский сообщает Фонвизиной свое кредо (впоследствии дважды повторенное: в записных книжках и в «Бесах»): «Если бы кто мне доказал, что Христос вне истины и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы остаться с Христом вне истины, чем с истиной вне Христа» (т. 28, кн. 1, с. 176).

Это очень емкий алогизм, и я далеко не уверен, что понял Достоевского до конца. Прежде всего хочется отметить, что это алогизм, что заветная мысль Достоевского не уместилась в «эвклидовский разум». Достоевский, несомненно, знал слова Христа «Я есмь истина» и, конечно, не собирался глумиться над ними. Шутки над Христом вызывали у Достоевского припадки. Зачем же ему понадобилось абсурдное (для верующего) предположение о Христе вне истины и истине вне Христа? Видимо, иначе он не *мог* выразить свое какое-то очень глубокое переживание. Здесь перед нами своего рода коан, разгадывать который можно всю жизнь.

Вероятно, в каторжные годы важнее всего было *моральное* звучание этого коана. Истина — моя неспособность любить ближнего; Христос — любовь, побеждающая, несмотря на эту мою неспособность, и охватывающая меня, хотя я только в какие-то короткие минуты могу отвечать ей. Истина — мое нынешнее состояние, состояние недоразвитка; Христос — это то, что не раскрылось во мне, но что может раскрыться, должно раскрыться. «Сильно развитая личность, — писал Достоевский в «Зимних заметках», — вполне уверенная в своем праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха, ничего не может и сделать другого из своей личности, т. е. никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно

такими же самоправными и счастливыми личностями. Это закон природы; к этому тянет нормально человека. Но тут есть один волосок, один самый тоненький волосок, но который, если попадется под машину, то все разом треснет и разрушится. Именно: беда иметь при этом случае хоть какой-нибудь самый малейший расчет в пользу собственной выгоды...»

Если оборвать цитату на законе природы, то Достоевский выглядит утопическим социалистом, сохранившим и в 1863 году весь жар своей молодости; на самом деле он просто вспоминает молодость, платит минутную дань ее языку — и тут же добавляет замечание, сводящее на нет всю логику утопического социализма; вместо закона природы, к которому тянет нормального человека, вырастает неразрешимая антиномия. Согласитесь, трудно найти человека, у которого не будет никакого, ни малейшего расчета в пользу собственной выгоды. И, таким образом, на утопически-социалистическом языке высказывается чисто теологическая мысль: одна капля твари вытесняет всего Бога. Со скрытым, но, несомненно, бывшим у Достоевского в уме выводом: без лика Христа, без уподобления ему, без совершенного «пре-подобия» — «закон природы», закон гармонии, дремлющий в человеке, никогда не осуществится. А если даже случайно осуществится, то рухнет при первом прикосновении, как во «Сне смешного человека». Таково, по-видимому, первое звучание коана Достоевского.

Ко мне этот коан повернулся прежде всего другой стороной — художественно-познавательной. Подставим вместо истины — «идея», «понятие», «разум», а вместо Христа — «икона», «образ», «искусство». Тогда получим: «образ, икона глубже выражают тайну бытия, чем идея, понятие». Философски такой взгляд вполне возможен, романтики его защищали, и Достоевский был к нему близок. Можно это подтвердить такими словами: «мир красота спасет»; «Шекспир — пророк, открывший нам тайну о душе человеческой»... Все это несколько напоминает замечание Судзуки: «дзэн может обойтись без морали, но не без искусства». Речь здесь идет не об аморализме, а о понимании несовершенства морали, двойственности ее влияния на человека. Всякий закон, запрет, предписание посягает на человеческую свободу и вызывает протест, сопротивление, вызывает желание нарушить закон. И поэтому всякий закон становится источником нарушений закона, источником преступлений, рождает преступные желания, а иногда

и действия. Об этом писал еще ап. Павел, противопоставляя закон благодати. Новое у Достоевского (как и в дзэн) — вера в способность искусства преодолеть эту трудность, выразить конкретно-нравственное так, что красота его без насилия покорит сердце.

Таким образом, возникает концепция, которую можно рассматривать как прямую антитезу гегелевской. В самом деле, если истина может быть адекватно выражена в идее, понятии, то что делать искусству после Гегеля? Только стушеваться и занять подчиненное место популяризатора великих идей. В лучшем случае искусство может *параллельно* с наукой открывать некоторые социальные явления, может быть, несколько даже забегать вперед, играть роль разведки (так, например, Бальзак — для политической экономии). Но в конечном счете истина находит свое адекватное научное выражение. Писатель *показывает* то, что политэконом *доказывает* (так, примерно, учил Белинский); ни на что большее литература не способна. Из этого вытекает, что роман Чернышевского «Что делать?» написан правильно, и чистая случайность, что художественно он неудачен.

Если же образ, икона — более адекватное выражение истины, чем идея, то роман «Что делать?» (отвлекаясь от его идей) написан неправильно, и писать надо иначе, так, как написано «Преступление и наказание», поставив *всякую* идею пред высшим судьей (символ которого для Достоевского — Христос). Тогда разница между Чернышевским и Достоевским не только в таланте, а в правильном и неправильном понимании литературной задачи. Во всяком случае, такова разница между молодым Достоевским, находившимся в какой-то мере под влиянием эстетики Белинского, и зрелым Достоевским, который с этим влиянием порвал. До 43 лет (то есть отнюдь уже не мальчиком) Достоевский не умел строить роман, а после — научился. Он дает своим героям широчайшую возможность «упражняться в мышлении», но целое строит на краеугольном камне иконы или мифа.

Дело, разумеется, не в том, что романтическая теория познания безусловно верна или что мифо-поэтическое мышление безусловно превосходит логико-понятийное, научное. Я думаю, что это не так, что каждый вопрос, который может быть выделен, обособлен, ограничен, попадает во власть науки и во многих случаях научное исследование — главный, если не единственный путь к истине. Мифо-поэти-

ческое мышление остается единственной альтернативой только там, где научное познание невозможно, — при подступах к тайне целого (к целостности бытия, к целостности личности). Во многих случаях оно идет рядом с научным мышлением к одной цели и может контролироваться им — и в свою очередь контролировать его, так что «поэтическое» и «научное», «ассоциативное» и «логическое», «интуитивное» и «дискурсивное» лучше сочетать, чем противопоставлять. Но если уж ошибаться, если уж делать крен в ту или другую сторону, то художнику лучше ошибаться так, как Достоевский, чем так, как Чернышевский.

Любой средний западник решил бы вопрос о судьбе Константинополя или о независимости Польши лучше, чем это делал Достоевский. Некоторые страницы его (и не только в «Дневнике писателя», а в романах) стыдно перечитывать — именно рядом с другими страницами, высочайшими по своему духовному уровню. Отказавшись от организующей роли идеи, от контроля логики, Достоевский временами попадает во власть довольно пошлых стереотипов, и они выпирают из тонко организованного текста карикатурными образами полячишек, жидков, немцев и французов (вообще всех иностранцев, кроме англичан, к которым он почему-то сохранил симпатию) или не менее карикатурными образами нигилистов. Но если говорить о художестве в целом, о способности создавать художественное целое, прекрасное, несмотря на отдельные испорченные страницы, то это искусство — тот самый случай, в котором мифопоэтическое мышление сильнее, чем какой угодно философский метод. Перефразируя Маркса, я бы сказал, что какая-то мифология (или иконология, или легендология) всегда была, есть и будет почвой и арсеналом великого искусства.

Художественный опыт Достоевского был началом поворота, захватившего постепенно всю мировую литературу, — не то что *возвращения* к мифу, потому что буквальные возвращения невозможны, но поисков новых интерпретаций старых мифов или каких-то аналогов мифа, способных играть примерно ту же роль, что и миф, но в новых условиях, в новом контексте. В течение нескольких веков (начиная с Буало) демоны допускались только в стихах, как пиитическая вольность, или явно иронически (как в «Хромом бесе» Лесажа). Достоевский впервые серьезно вводит в реалистический роман черта и Христа. У него были некоторые предшественники — Гофман и романтики. Но никому из них не удалось ввести даже черта, не говоря о

Христе, в реалистический роман. Дьявольщина локализовалась в романтической новелле, сбивающейся в сказку (например, в «Страшной мести» Гоголя, но никак не в «Мертвых душах»). Роман, ведущий и, я бы сказал, специфический жанр Нового времени, чрезвычайно упорно сопротивлялся всякому «прикосновению мирам иным». Попыток было много, но ни одна не получила серьезного признания. Только Достоевский пробил брешь в этом сопротивлении жанра, нашел канонические формы изображения сверхъестественности обыденной жизни. Поэтому он несет главную ответственность за ремифологизацию прозы XX века. Иногда ему подражают даже в деталях, в технических приемах (Томас Манн в «Докторе Фаустусе», Булгаков в «Мастере и Маргарите»).

Третье толкование коана соединяет первые два и кажется мне самым глубоким. Истина — эвклидовское сознание, доказывающее математически (как любил говорить Достоевский), что ближнего любить нельзя. $А=А$, $А \neq Б$, и разве я сторож брату моему? (Эту аргументацию подробно развивает Смердяков по случаю газетного известия о самопожертвовании солдата.) Христос же — это символ целостного сознания, в котором аргументация смердяковского и даже карамазовского типа делается невозможной и отпадает, так сказать, сама собой.

Эвклидовское сознание — это сознание, подчиненное закону тождества. $А \neq А$. Закон очень привычный, на первый взгляд простой и лишенный нравственного коварства. На самом деле он вовсе не прост и совсем не безобиден. Напишем его немного подробнее — и тогда на первое место выступит не тождество, а разорванность, замыкание атома в себе ($А=А$) и окружение себя пустотой, отчуждение (или, как говорил Достоевский, обособление):

$$А \neq А \neq В \neq С... \neq N... \neq \infty$$

Все люди смертны. Кай человек, следовательно, Кай смертен. Атом равен себе, только себе, и не равен ничему другому, не имеет с ним ничего общего. А потому справедлив каторжный афоризм: «Ты сегодня помри, а я завтра»[1]. Или, в «Записках из подполья»: «Миру ли провалиться, или мне сейчас чаю не пить? А я скажу, чтоб мир провалился, а мне чай всегда пить».

---

[1] Достоевский Ф. М. Моя тетрадка каторжная. Красноярск, 1985, с. 19 (№ 235). Этот афоризм был в ходу в сталинских лагерях: «Умри сегодня — я умру завтра».

Подпольный афоризм доводит эвклидовское сознание до абсурда. Если мир провалится, то где же чай пить? Но по большей части абсурд спрятан; мы применяем законы логики, не думая, что они значат в целостности жизни, не замечая их нравственного влияния на себя. Между тем, как только логика прилагается к целостности космоса или целостности внутренней жизни, к личности, все распадается на куски. Мы иногда удивляемся, что мифо-поэтическое мышление снимает оппозиции, соединяет вместе жизнь и смерть и тому подобные несовместимые вещи. Надо бы удивляться другому: как эвклидовский разум всюду создает оппозиции, неразрешимые антиномии, как он раскалывает все духовное, целостное — и наш внутренний мир, и целостность любви, соединяющей человека с человеком.

Чисто эмпирически вы, вероятно, знаете, что поток доказательств — примета нарастающего разрыва. Или, по крайней мере, помните это из стихотворения Анны Ахматовой «Разрыв»:

...и до света не слушаешь ты,
Как струится поток доказательств
Несравненной моей правоты.

Чисто эмпирически мы знаем, что сатана может полюбиться лучше ясного сокола и вообще самые серьезные жизненные вопросы решаются не умом, а всем существом. Это специально отмечал рационалист Чернышевский (знавший по опыту, что жену и революцию он выбрал вопреки разуму. Ср. «вялые сарказмы» Волгина в «Прологе»).

Эвклидовский разум, разорвав действительность на атомарные факты, устанавливает затем между этими фактами строгие, подчиненные закону связи. По установленным законам можно регулировать свои отношения с природой и с людьми (поскольку они остаются для нас чужими). На основании логики и закона можно улаживать квартирные ссоры и международные конфликты. Я горячий сторонник логики и закона в отношении между гражданами и государством. Но если отношения между мужем и женой начинают регулироваться законом, то пора подавать заявление о разводе. И если сын платит матери алименты по исполнительному листу, то, хотя это законно и разумно и попросту удобно (не надо переводить деньги по почте, не пропьешь и т. п.), но производит крайне неприятное впечатление.

Эмпирически мы все это знаем, но очень трудно было

в рационалистический XIX век, с возмущением отвергавший идею ограниченности логики и закона как ретроградство, сказать то, что сказал Достоевский. И может быть, только на каторге, лишенный всех прав состояния, наедине со своей судьбой, он решился сказать: «Я предпочел бы остаться с Христом вне истины, чем с истиной вне Христа». Христос здесь — не только факт любви, пересекающий вот этого эвклидовского человека, но и факт высшего целостного сознания «сильно развитой личности», пересекающего весь эвклидовский разум. Можно описать это сознание в квазилогической форме:

$$A \neq A = B = C... = N... = \infty$$

Абстрактная форма позволяет выразить общий смысл и Евангелия («душу свою положить за други своя»), и упанишад («то — высочайшее, то — Атман, и ты — это то, Шветакету»), и хорошо известного стиха Тютчева: «Всё во мне — и я во всем».

При таком толковании credo, Христос Достоевского — некоторый уровень нашего собственного сознания, некоторая его глубина, обычно недоступная, но совершенно реальная и раскрывшаяся в «сильно развитой личности» как ее внутренний закон, норма, структура.

Я не уверен, что Достоевский мог подробно описать эту структуру. Но он чувствовал подступ к ней в лике Христа.

Тут можно вспомнить одну довольно древнюю историю. Когда начал складываться культ Марии-Девы, это вызвало протест образованного духовенства. Один из самых образованных людей своего времени, патриарх Несторий, разъяснил, что в Христе сосуществуют, не сливаясь, две природы — божеская и человеческая. Мария родила Христа, Спасителя, помазанника Божия, но не Бога. И поэтому довольно именовать ее Христородицей, но не Богородицей. Бог же вечен, и никто не рождал Его.

Согласитесь, что электронная вычислительная машина, если бы ее программировать данными сложившегося к тому времени христианского богословия, не нашла бы более разумного выхода. Однако разъяснение Нестория вызвало ропот; и не только среди язычниц, нацепивших крест, но привыкших молиться Изиде с младенцем. Ропот был почти всеобщий. Несторий не заметил, что его логически безупречная теория разрушила личность Христа, поставила вместо целостности агрегат, в котором божеское и человеческое залиты из разных трубочек, как вода и смазочное масло.

Возникла большая церковная смута; собор, созванный в Эфесе, осудил взгляды Нестория и постановил, что божественное и человеческое соединились в Христе «неслиянно и нераздельно».

Столкновение терминов — неслиянно и нераздельно — кажется логически недопустимой абсурдной поповщиной. Во всяком случае, грамматику так нельзя было бы построить. То, что мы пишем слитно (например, «чтобы» в обороте «чтобы сказать»), не пишется раздельно; а то, что мы пишем раздельно (например, «что бы то ни было»), не пишется слитно. «Неслиянно и нераздельно», то есть «слитно и раздельно в одно и то же время» — это соединение логически несовместимых терминов, абсурд. Однако логика расколола личность Христа на несливающиеся, как масло и вода, «природы», а абсурд ее восстановил. И дело не только в том, что идея богочеловека по природе алогична, абсурдна и, таким образом, абсурдное содержание нашло свое естественное (абсурдное же) развитие. Мне кажется, что дело скорее в личностной форме христианства, в личности Христа — и во всякой личности. Я думаю, что «неслиянность и нераздельность» — принцип, по которому строится не только личность Христа, но и всякая человеческая личность. Попробуйте приложить к личности эвклидовский разум — и вы получите либо клубок несовместимых противоречий, либо интеллектуальную машину (которой часто кажется Каренин своей жене). Стандартный толстовский герой не чувствует этого только потому, что он редко «упражняется в мышлении». А начните упражняться побольше — и вы сразу почувствуете, что это такое. Левин, принявшись размышлять на теоретические темы, сразу стал прятать ружье, чтобы не застрелиться, и веревку, чтобы не повеситься.

Личность можно представить себе как «неслиянное и нераздельное единство двух природ»: первой (назовем ее условно, в терминах Эфесского собора, божеской), обращенной к миру как к единству, и второй (в тех же терминах — человеческой), обращенной к миру, расколотому на множество фактов. Логически они непримиримы. Как только началась история философии и основы бытия стали сознаваться в форме постулатов, принципов, — на одной стороне выступил Демокрит и сказал: «Есть только атомы и пустота». А на другой выступил Парменид и ответил: «Только единое есть; многого не существует». Прошло две с половиной тысячи лет, и на страницах романа «Преступле-

ние и наказание» примерно об этом же продолжает спорить Раскольников с Соней. Раскольников спрашивает: «А тебе Бог что за это делает?», зная заранее, что Соне нечем ответить; потому что мир, как известно, есть совокупность атомарных фактов, и никаких атомарных фактов добра в жизни Сони нет. Но Соня отвечает: «Все делает». На первый взгляд — глупый ответ. Но на самом деле это ничуть не глупее, чем философия Парменида. Бог ей действительно все делает. Под образом Бога она воспринимает мир как сияющее целое, и это единство бросает луч красоты на ее страшную жизнь. Единство мира, увиденное под образом Бога, делает и личность ее цельной, единой, а потому и сильной, сильнее, чем расколотая личность кандидата в Наполеоны. И в конце концов богатый силами, но расколотый герой подчиняется убогой Соне и делает то, что Соня считает верным.

Основа личности — в ее глубинном слое, в ее отношении (каком бы то ни было отношении) к тайне бытия как целого. Если такая основа есть и есть единство этой основы с другим аспектом личности, с ее, так сказать, человеческой природой, обращенной к множеству атомарных фактов, — то все черточки, из которых постепенно складывается личность, все эти исторически и биографически наложившиеся рубцы уходят корнями в глубину, сплетаются в этой глубине, и возникает второе единство, более зримое, но также «неслиянное и нераздельное» — единство всех индивидуальных привязанностей, ценностей, отношений, установок; единство личного облика и стиля.

Уничтожьте глубину личности, уничтожьте образ целостности мира, который она в себе несет, и личность вся начнет распадаться. В этом смысле армейский офицер, упомянутый в «Бесах», совершенно прав, заметив: «Если Бога нет, то какой же я капитан?» Его слова обычно трактуют в смысле зависимости сознания маленького человека от общественной иерархии: капитан предполагает генерала, генерал — царя, а царь земной — царя небесного. Однако можно понять капитана серьезнее. Разумеется, слово «Бог» не обязательно; возможно другое слово, связанное с другой системой икон. Но без какого-то (созданного культурой) образа и подобия целостности и совершенства личность вряд ли возможна.

Эвклидовское сознание ставит нас перед выбором: или свести зримые черты личности к социально обусловленному логическому единству: тогда получим социальную машину,

автомат; или разрушим логическое единство: тогда получим шизофреника. Современный человек, вынужденный упражняться в мышлении, колеблется между состоянием автомата и состоянием психопата. Эти крайние позиции обычно жестко не фиксируются, и только талантливая комедия может заострить ситуацию и показать мгновенное превращение живых счетных машин в эротоманов [1]. Но внимательный анализ почти всюду может проследить тенденции к автоматизму и психопатизму, даже в самых высоких и рафинированных явлениях культуры XX века. Поэтому порывы героев Достоевского к сознанию, в котором снимаются оппозиции эвклидовского разума, вызывают такой живой отклик. И понимание структуры романа Достоевского как системы, порождающей и суммирующей эти порывы, — не только академическая задача.

Вы знаете, что собака, заболев, бежит в лес и ищет там травку, которая ей нужна, и иногда находит ее. Подобно этому человек, заболевший духовно, то есть переживший разум своего времени как болезнь, ищет нужную ему травку в забытом наследии культуры. В этом — наиболее глубокий смысл известного афоризма Достоевского: «Больной человек ближе к своей душе». Одним из первых Достоевский начал искать травку, спасающую от болезней «слишком сильно развитого» эвклидовского сознания. И угадывал ее в обрывках средневекового иконологического мышления.

Я думаю, что Достоевский непременно должен был припомнить на каторге лик Христа, а это значит, и всю структуру византийско-русской иконы; и таким образом он припоминал, хотя бы смутно, структуру сознания, умевшего снимать оппозиции рассудка. Это не более невероятно, чем припоминание традиций мениппеи, о котором писал М. М. Бахтин. Тут тоже есть своего рода «память жанра», память культуры.

Евангелие само по себе не дает пластически цельного образа Христа. Христос в нем выступает то в одном, то в другом повороте, и единство надо угадывать, и можно не угадать. Эвклидовскому разуму бросаются в глаза скорее противоречия. В течение двух веков он упражнялся в анализе этих противоречий и создал целую традицию, которую Достоевский не мог не знать. Отголоски этой традиции его

---

[1] Я вспоминал при этом американский фильм «Квартира», но мог бы вспомнить «Урок» Ионеско и т. п. Речь, разумеется, не идет о точном психиатрическом диагнозе: это не моя специальность.

все время настигали — и раздражали. В противовес им, он непременно должен был опереться на икону, то есть или припомнить ее, или воссоздать заново, создать в воображении некое подобие иконописного лика.

В иконе на первый план выступают не противоречия личности, а ее единство, целостность. Разумеется, икона делает это по-своему, не рассматривая интеллектуальных контроверз, а просто соединяя вместе несовместимые черты физического облика человека и вообще несовместимое в пространстве и времени. Например, в случае, разобранном П. А. Флоренским, подбородок и губы Богоматери девичьи, а глаза женщины, похоронившей всех своих детей. Или в другом случае, который мне самому пришел в голову: в Распятии кисти Дионисия Христос почти что парит на кресте, он прямо с креста готов взлететь на небо. И Богоматерь, окруженная святыми женами, скорбит так просветленно, словно уже прошли страшные три дня и свершилось воскресение. Таким образом, икона подсказывает мысль, что вещи, абсолютно несовместимые в эвклидовском разуме (как юность и старость, жизнь и смерть), на каком-то уровне бытия могут быть совмещены. И нечто подобное икона могла подсказать Достоевскому. Христос в его символе веры — это намек на существование высшей системности, в которой невозможное становится возможным, и воскресает Лазарь, и (что еще более немыслимо) генерал, затравивший мальчика собаками, и мать этого мальчика войдут в какое-то высшее нравственное единство.

Мне кажется, что спор Христа с истиной (или, вернее, спор эвклидовского разума с молчащим Христом) — это модель, по которой был построен, десять лет спустя после письма Фонвизиной, роман Достоевского. Я хотел бы заметить, что признание такой концепции вовсе не требует веры в буквальное воскресение Лазаря (как, помните, Порфирий Петрович допытывался у Раскольникова). Достоевский, может быть, и верил буквально, или, скорее, *хотел* так верить, но для нас достаточно поверить, что он мыслил в терминах Христос — истина, Христос — эвклидовский разум и что эти термины приобретают в романе Достоевского глубокий и совершенно реальный смысл.

Христос у Достоевского всегда молчит. Иногда Достоевский торопится и начинает говорить от имени народа-богоносца, то есть почти что от имени Христа; и тогда выходит не Христос, а истина (то есть, в противопоставлении Христу, — ложь). Но собственно Христос всегда молчит.

Входя в плоть романа, Достоевский очень глубоко понимает свое непонимание, понимает неспособность эвклидовского разума и эвклидовского языка высказать тайну целого, хотя бы и пережитую. Христос у него молчит. Он просто присутствует, и это присутствие как-то сказывается в тех, кто прислушивается к нему, и в тех, кто к нему не прислушивается, — во всех.

В последнем своем романе, в «Братьях Карамазовых», Достоевский, может быть чувствуя близкую смерть, выдал многие свои секреты, обнаружил многие свои приемы построения образа. Это сделано, между прочим, и в «Легенде о великом инквизиторе». В Легенде есть антикатолический смысл, есть (чуть-чуть поглубже) смысл, который можно назвать антитоталитарным (и который очень бросился мне в глаза при перечитывании романа в 1952 году в лагере). Но, в конечном счете, за Великим инквизитором стоит не только католичество и не только тоталитарная диктатура. Мне кажется, за ним стоит эвклидовский разум. Разговор Христа с Великим инквизитором — какая-то аналогия столкновения Христа с истиной. И если это так, инквизитор не есть что-то внешнее. Нам кажется, что мы против инквизитора, на стороне свободы, на стороне Христа. Но эвклидовский разум, даже провозглашая свободу, в конце концов непременно убивает ее. И в том мире, в котором человек не может, не умеет выйти за рамки эвклидовского разума, он оказывается в роли Шигалева: начинает со свободы, а приходит к рабству. В какой-то мере каждый из нас попадал в положение Великого инквизитора. Быть Великим инквизитором человечно — так же, как человечно ошибаться. Великий инквизитор страдает от того, что он делает, но не может не делать, потому что убежден в истинности своего дела «математически», так же как убеждены в истинности своих теорий Шигалев, Раскольников и автор Легенды — Иван Карамазов. И поэтому Христос целует Великого инквизитора.

Модель Христос — Великий инквизитор, как всякая модель, проще, чем характер Ивана Карамазова и тем более — чем вся совокупность характеров в романе Достоевского. Разговор Христа с Истиной идет в каждом по-разному, очень индивидуально. Но Христос и Истина, Христос и Великий инквизитор — это два полюса, между которыми протягиваются главные силовые линии действия.

Детективный сюжет срывает людей с места, идея их наэлектризовывает, бросает в силовое поле — и только.

Дальше начинаются чудеса. Сюжет (как и всякая среда) дает большую или меньшую вероятность мысли и поступка, но мысль и поступки героя Достоевского не могут быть выведены ни из сюжета в элементарном смысле слова, из борьбы за жизнь, которую ведет Раскольников, ни из столкновения идей. И первый и второй этажи сюжета сами по себе не объясняют, почему роман превращается в цепь исповедей: Свидригайлова — Раскольникову, Раскольникова — Соне и т. д. Все эти исповеди могли бы иногда происходить, но не так часто! Бывает, что человек падает с обрыва. Но у Достоевского люди летят в бездну толпами. Герои Достоевского всегда на пороге исповеди. Это условность, без которой мира Достоевского нет, как без трех единств классической драмы. Мы не замечаем невероятности этого потому, что искусство нас убеждает (так же, как искусство нас убеждает в единстве девичьих губ и старческих глаз Богоматери). А для тех, кто к искусству Достоевского (или иконы) невосприимчив, искусственность, условность бросается в глаза. Что же заставляет принять эту условность? Где внутренний закон, которому подчиняются герои Достоевского и который мы чувствуем в их поступках?

Внутренняя пружина действия в романе Достоевского лежит глубже уровня убийств, неожиданных встреч и таких же неожиданных скандалов. С этим сейчас все почти согласны. Я думаю, что она глубже и уровня идей. Герои Достоевского могут быть мучениками идеи, но они ни в коем случае не марионетки идеи, не простое средство раскрыть истинность или ложность принципа. Это личности, и личности в чем-то подобные друг другу, несмотря на то, что идеи у них могут быть разные. Всех их (а не только Ивана) Бог мучит. И потому им хочется поделиться друг с другом, и возникает основа для внутренней переклички, для полифонии, которую нельзя смешивать с обычным драматическим столкновением персонажей. Это перекличка родственных голосов, связанных общим отношением к жизни, общей зачарованностью одной метафизической задачей. Перекличка, которой в XX веке много раз пытались подражать, но всегда более или менее поверхностно, не доходя до последней глубины и до скрытого в глубине единства, и потому с акцентом на разорванность, на непонимание друг друга. А герои Достоевского как раз удивительно понимают друг друга, даже с полуслова. Разумеется, Достоевский выработал много чисто внешних приемов построе-

ния своей полифонии, но главное, как мне кажется, не в этих приемах, а в некотором внутреннем духовном братстве главных героев. Это часто враждующие братья, и все-таки братья, или побратимы (как Мышкин и Рогожин). В последнем романе братство становится открытым, плотским (Дмитрий, Иван, Алексей, Павел — дети одного отца). Но оно есть и тогда, когда лишено очевидности и проступает, так сказать, сквозь очевидность.

Вне этого братства только социальные машины (Лужин, Ракитин), существование которых всегда было для Достоевского несколько непонятным и объяснялось обычно западным влиянием. Их присутствие только подчеркивает близость друг к другу настоящих героев Достоевского и вдохновляет Разумихина на его реплику: «Хоть мы и врем, потому что ведь и я тоже вру, да довремся же наконец и до правды, потому что на благородной дороге стоим <...>, а Петр Петрович <...> не на благородной дороге стоит».

В конце 30-х годов я склонен был понимать благородный путь как путь неприятия буржуазного общества, капитального дома по контракту на тысячу лет и «процента», в которой попала Соня Мармеладова. Но, я думаю, Достоевский (хотя он действительно не принимал ни капитального дома, ни процента) осознавал благородный путь еще на одном уровне — как поиски выбора между эвклидовским разумом и Христом. И это его авторское сознание очень важно, потому что художник Достоевский и мыслитель Достоевский — одно и то же лицо, неслиянное, логически противоречивое, но внутренне нераздельное, и роман писал один человек, а не два разных, по очереди хватавшихся за перо. И этот один (хотя очень противоречивый человек) — автор credo.

Столкновение Христа с эвклидовским разумом можно обнаружить в каждом значительном герое Достоевского. Они по-разному говорят, и Христос, в ответ, по-разному молчит. И от этого по-разному складывается их судьба (вплоть до самоубийства Свидригайлова, Ставрогина, Смердякова, что я когда-нибудь постараюсь доказать)[1].

Христос молчит по-разному, но он всегда молчит. Черт разговаривает, болтает, а Христос молчит. Даже когда Христос появляется в особом, вклинившемся в роман художественном пространстве, как бы в облаке легенды (о Вели-

[1] Последнее время Христа заставили разговориться; но это скорее бестактность, чем художественное открытие.

ком инквизиторе) или в облаке сна (Версилова), он все равно молчит.

Проще всего сказать, что так всегда было. Такова традиция. В литературе Нового времени есть Люцифер, Мефистофель, Демон, но нет Христа. Не только говорящего, но вообще никакого. И даже святых почти что нет. Почему это так и почему демоны и люциферы в литературе Нового времени (даже отнюдь не декадентской, классической) блещут всеми цветами радуги, а святость скучна — это слишком большой вопрос, и мне трудно было бы ответить на него. Но в рамках нашей темы достаточно заметить, что традиции литературы Нового времени для Достоевского не очень обязательны. Он их довольно решительно ломает, поворачивает роман в сторону духовного мира средневековых притч и легенд. А в средневековой литературе Христос иногда и говорил; и то, что Он говорил, было иногда очень значительно, даже с чисто философской точки зрения[1].

Поэтому молчание Христа у Достоевского требует какого-то особого объяснения.

Я думаю, что молчащий Христос Достоевского — своего рода параллель к «умершему Богу» Ницше; но параллель, в которой есть и отрицание Ницше, снятие его (в гегелевском смысле этого слова). Правда, Достоевский не знал Ницше, но он знал свой собственный эвклидовский разум; он понимал, что в эвклидовском разуме и в эвклидовском воображении Бог умирает окончательно, безвозвратно, без воскресения. Это очень ярко высказано в исповеди Ипполита под впечатлением копии с картины Ганса Гольбейна (подлинник видел сам Достоевский за границей):

«...если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет? Тут невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их?.. Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде <...> какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захва-

[1] Например, Екатерине Сиенской Христос сказал (явившись ей): «Я Тот, Который есть, а ты та, которой нет». Это изречение дает очень интересную (личностную) параллель к афоризму Парменида.

тила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо — такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее» (ч. III, гл. 6).

Машина, вообразившаяся Ипполиту, — и, конечно, самому Достоевскому (Ипполит в своей исповеди — одна из авторских ипостасей), — это научная модель природы, научная модель познания мира. Она действительно дробит и перемалывает иконописные символы так же, как металлическая машина могла бы раздробить и поглотить живого Христа. Но Достоевский знает не только это. В своей мышкинской ипостаси он знает и другое; знает, что «от этой картины у иного еще вера может пропасть», но может и не пропадать. В Мышкине он как бы проходит сквозь Гольбейна, заставляет почувствовать, что тот же художественный текст можно прочесть иначе, не буквально, что есть иное, более глубокое чтение, при котором раскрывается иной смысл, и за картиной, нарисованной эвклидовским художником, встает призрак иконы Дионисия, в которой смерть на кресте и воскресение сливаются в один зрительный образ. Встает призрак истины о вечной смерти и вечном воскресении. Но такая истина не может быть высказана. Она — в терминах Людвига Витгенштейна — противоречит грамматике. А следовательно, о ней следует молчать. Вы, вероятно, помните знаменитое правило, которым кончается «Логико-философский трактат»: «то, что вообще может быть высказано, должно быть сказано ясно; об остальном следует молчать» (есть русский перевод. М., 1958).

Религиозность, прошедшая через испытание эвклидовского разума, молчалива. Она боится слова, образа, боится «возмутить ключи» (Тютчев). Разговор словами предполагает известную антропоморфность адресата — а это даже Августину было невыносимо, и он обратился в христианство только после того, как Амвросий Медиоланский показал ему возможность аллегорического толкования Библии. В новейшее время и аллегории устарели, умерли, и современная религиозность не столько предстоит перед Богом Авраама, Исаака и Иакова, воплотившимся в Христе, сколько предстоит перед тайной бытия как бы перед Богом, требующим нравственного ответа. Это «как бы» очень трудно философски утвердить, показать одновременно и невозможность верить в Бога Авраама, Исаака и Иакова, создавшего мир в шесть дней, и внутреннюю необходимость как бы верить в него. Поэтому Бог мучает эвкли-

довских героев Достоевского, а не утешает, и тем больше мучает, чем больше они живут идеей Бога. Поэтому Шатов со страданием отвечает на вопрос, верит ли он в Бога: «Я... буду верить в Бога».

Достоевский ближе всего подошел к сути дела в рассказе Мышкина о его разговоре с ученым профессором. Профессор был, разумеется, прав, отказываясь верить в шесть дней творения и т. д. Но Мышкин был прав еще больше, когда заметил, что профессор «не про то говорил». «Сущность религиозного чувства, — объясняет он Рогожину, — ни под какие рассуждения, ни под какие проступки и преступления и ни под какие атеизмы не подходит; тут что-то не то, и вечно будет не то; тут что-то такое, обо что вечно будут скользить атеизмы и вечно будут *не про то* говорить...» (ч. II, гл. 4).

В этих словах можно увидеть не только критику атеизма, а некоторое описание самого религиозного чувства — негативное описание. Достоевский (может быть, сам того не заметив) примыкает здесь к очень древней традиции, известной, впрочем, и в православии, особенно в сочинениях Дионисия (Псевдодионисия)[1] как апофатическое (негативное) богословие. Начиная с памятников VIII—VII веков до н. э., чувство сверхъестественной полноты бытия, разрывающее сердце и ослепляющее ум, описывалось отказом от всякого описания. И подобно тому как Достоевский повторяет «не то», «не про то», — мудрец Яджнявалкья, в «Брихадараньяке-упанишаде», повторял: «на ити! на ити!» (т. е. «не это! не это!»).

К сожалению, удержаться на таком уровне Достоевский не умел, и Мышкин тут же пытается найти дополнительную опору в «русском сердце», где будто бы зреет окончательный и бесспорный ответ на все человеческие сомнения. Как во всякой игре воображения, здесь есть краешек правды: и в русской традиции были свои духовные вершины, свои великие точки опоры. Но, во-первых, они есть и в других традициях. А во-вторых, мы на горьком опыте убедились, что никакие, самые святые традиции не определяют поведения отдельного русского, или немца, или китайца, а в эпоху кризисов культуры — и поведения масс. В каждой традиции, даже не такой изорванной, как русская, даже в очень прочной, как китайская, есть свои щели, в которые

[1] Писатель V века, скрывшийся под именем св. Дионисия Ареопагита (I век).

может, например, проскочить великая пролетарская культурная революция.

Даже в средние века, когда и в верхах и в низах приняты были формально одни и те же символы святости (крест, например), бог Сергия Радонежского не вполне совпадал с богом русского крестьянина. Общим был символ — Христос, крест, церковь; но интерпретации были разные, а сущность мировоззрения определяется скорее интерпретацией ценности, чем ее условным знаком. Грубо говоря, мы все за добро, но все по-разному его понимаем.

И Бог Достоевского — это не совсем тот же бог, что у мужика Марея. Марей не понял бы странного существования этого бога, умирающего в разуме и воскресающего в сердце, умирающего во внешнем и воскресающего во внутреннем. Тут, позволю себе перефразировать Порфирия Петровича, не Николка. Тут религиозная концепция нашего века, когда помутился разум человеческий... И можно свести концы с концами только очень трудным «как бы», трудным до «полной гибели всерьез». Настолько трудным, что Достоевский неоднократно пытался бежать от него и, отказавшись от всех западнических иллюзий, прятался от реальности за иллюзиями почвенническими. Но иллюзии рушатся, рассыпаются; не существует «почвы», которой можно заполнить бездну бытия (или, в терминах Достоевского, бездну Бога), бездну, перед которой человек предстоит, всегда сам, один на один, без всякой опоры. И если традиция и почва могут ему чем-то помочь, то только в обнажении этой бездны, а не в том, чтобы прикрыть ее каким-то годным для всех ответом. Ответ, в котором нуждается личность, — это ее собственный, личный ответ. И после всех порывов к народности каждый мыслящий герой Достоевского снова оказывается перед молчащей тайной бытия, перед молчащим Христом, и ищет своего собственного, родившегося в нем самом «как бы», которое оживит мертвого бога и сделает его живым, присутствующим в сердце. Тут очень трудно найти подходящие слова, по крайней мере в прозе, и герои Достоевского обычно говорят невнятными недомолвками. Поэтому я хотел бы кончить одним современным стихотворением, примерно на ту же тему. В стихах, как вы знаете, «мысль изреченная» меньше ложь, чем в прозе:

Этому ни вида, ни названья,
Это тьма и холод. Ничего.
Мы разбились о твое молчанье,
Мы не можем вынести его.

Умер Бог. И каждую минуту,
Каждый наш земной короткий час
Наступает очередь кому-то
Непременно уходить от нас.
О, какая страшная дорога!
Как мы бьемся лбами о судьбу!
Как мы молим умершего Бога,
Позабыв, что Он лежит в гробу.
Господи, ответь мне! Слышишь, Боже!
Мы не помним, пьяные тоской,
Что кощунство — мертвого тревожить,
Нерушимый нарушать покой.
Нас приводит в трепет, содроганье
Мертвых черт бестрепетная гладь.
Мы разбились о твое молчанье,
Но еще не в силах замолчать.
И, на круги возвращаясь снова,
Не умеем, пав земле на грудь,
В недрах смерти отыскать живого,
Чтоб на третий день его вернуть.
И в сердца не входит слово «верьте»
И осанна посредине тризн.
Как нам трудно справиться со смертью,
Как нам трудно погрузиться в жизнь!
Только Ты допил в молчанье чашу,
Мы ж ее пригубили едва.
Так прости оставленности нашей
Жалкие бессильные слова,
Этот крик над тихою могилой,
Перед тайной молчаливых трав...
Замолчать еще не стало силы,
Говорить уже не стало прав.

(З. Миркина)

1971

ЗАМЕТКИ О ВНУТРЕННЕМ СТРОЕ РОМАНА ДОСТОЕВСКОГО

Тема этой главы связана с некоторыми идеями, которые я высказал в «Эвклидовском и неэвклидовском разуме», и представляет собой развитие этих идей. Я сказал, но не пытался доказать, что апофатический акцент в религиозном миросозерцании Достоевского, то есть акцент на недомолвках, на намеках, очень органически перекликается с таким же характером художественных конструкций Достоевского, в которых недосказанность, намеки играют наиболее существенную роль. Самое важное говорится как бы вскользь и как бы Даже иногда не говорится, а кто-то из второстепенных героев вспоминает, что вот Мышкин сказал это, но это и есть самое главное... Это глубоко специфично для Достоевского. Решающее слово у него всегда недоговорено, невнятно, в самом строе его фразы и в самом строе его характеров есть что-то, разрушающее представление о предмете исследования. Предмет и есть, и в то же время его нет.

Когда я слушал доклад о театральных инсценировках Достоевского, и у меня все время вставала эта мысль. Как это все-таки неизбежно при всякой постановке Достоевского в театре, в кино, в чем угодно... Что-то теряется даже при самых больших усилиях сохранить, сберечь. Допустим, подчеркивается перекличка Мышкина и Рогожина; однако тут же теряется не менее существенная перекличка (опять-таки по линии антиподов) между Мышкиным и Ставрогиным, потому что эта внутренняя перекличка при чтении происходит даже не в рамках одного романа, а пересекая обложки разных романов.

И все эти намеки, какие-то неуловимые связи, они часто выражают самую суть того, что написано, и при всем глубоком или даже потрясающем впечатлении, которое может произвести театральная или киноинсценировка, особенно при блестящем актере или режиссере, — все-таки Достоевский остается писателем, написавшим именно то, что хо-

тел, то есть не трагедию, которую он почему-то изложил в форме романа, а именно роман, который надо читать, но читать, вглядываясь во все полутона, все намеки и все недосказанности, которые там разбросаны, и иногда 20 лет не можешь понять какого-то случайного замечания. Например, сравнительно недавно православный знакомый мне пояснил, какой смысл имеет замечание мимоходом, что Смердяков читает Исаака Сирина. Оказывается, Исаак Сирин в своей любви к врагам, заповеданной Христом, дошел до того, что он молился за бесов. И вот Смердяков нашел, наконец, своего небесного заступника. Эти намеки настолько существенны, что без перечитывания много раз и вдумывания Достоевский остается как бы наполовину прочитанным. Допустим, на детективном уровне, на интеллектуальном уровне. А вот на самом глубоком философском уровне он остается все еще загадочным. Как бы высказывается некая истина, но все слова, которыми она говорится, все это не те слова. Это опять вечное «не то», «не то», которое повторяет Мышкин, когда объясняет Рогожину, в чем сущность веры, ограничиваясь «не про это», «не про это», а про что, он, в сущности, так и не говорит.

Художественные постройки Достоевского, если сравнить их с хорошо ухоженными романами ведущих писателей его времени, — это бедные Лазари рядом с богатыми Лазарями, это больные, истерзанные болезнью тела, и когда современники наивно говорили, что Достоевский пренебрегал формой, то в своей наивности они были в чем-то правы, то есть каким-то уровнем формы, каким-то уровнем реальности Достоевский действительно пренебрегал, он разрушал его, чтобы поднять и выявить другой, более глубокий пласт. Это не просто новая эстетика, это еще новая онтология, другое чувство, другое понимание реальности. Это глубоко связано с тем, что для Достоевского его вера — это прежде всего таинственное прикосновение к мирам иным, а для его младшего современника Федорова — это прежде всего стремление к реальному, ощутимому акту воскрешения отцов. Федоров все время упрекал Достоевского (в «Философии общего дела»), что тот отвлекает от настоящего дела какими-то там таинственными прикосновениями. А для Достоевского именно в этих таинственных прикосновениях вся суть дела, потому что реальность для него не совпадает с реальностью фактов как отдельных осколков бытия, а лежит где-то по ту сторону этих фактов, за ними, и передать эту сквозящую за факта-

ми реальность по самой своей сути нельзя связным пластическим изложением. Тут не то что времени не хватило. Достоевский иногда жаловался, что если бы у него было время, как у Тургенева, то он написал бы... Но когда ему Анна Григорьевна создала, как говорится, условия и он написал, не торопясь, «Братьев Карамазовых», он все-таки писал их совершенно так же, как написал те романы, которые он писал второпях. Невнятица у него не от неумения говорить, а от умения молчать, когда слово себя исчерпало. Вот в чем суть дела. То, что миры иные видны земными очами смутно, как бы через задымленное стекло, — это положение, которое было сформулировано еще апостолом Павлом и не является открытием Достоевского. Но, как правило, очень ортодоксальные христиане считали, что церковь каким-то образом в общем все-таки знает, что за этим стеклом. Например, Флоренский в блестящей, интересной книге «Иконостас» уверяет, что святые видели, как склонилась Богоматерь и какое выражение лица у ангелов Троицы, а художники только обрисовывали то, что им святые разъясняли. Здесь предполагается, что есть какой-то совершенно четкий потусторонний мир, который нам только по грехам нашим кажется не совсем видным, а святые это видят полностью. А у Достоевского это не так, у него мерцающее, просвечивающее сквозь фигуры (хотя и нераздельное от них) обладает во всей своей полутьме и невнятности преимуществом реальности. Это и есть то последнее, что можно высказать (или полувысказать), прежде чем совсем замолчать.

Если представить себе гипотетически структуру космоса, как она мыслится (как я себе представляю, что она могла мыслиться, конечно, это гипотетическая конструкция) условным создателем романа Достоевского (я вовсе не говорю, что он так себе это представлял), складывается взгляд на реальность, делящий ее на три уровня: первый — отчетливый, бытовой, уровень твердых тел — изодран в клочья и сквозь него просвечивает другой — смутный, туманный, в котором едва можно разглядеть отдельные фигуры, как некоторые созвездия в тумане. Присмотревшись к движению созвездий, замечаешь как бы астрологическую картину, в которой движение созвездий определяет события на бытовом уровне (так, по астрологическим представлениям, сочетание звезд определяет, что с вами случится). Но и эти данные созвездий все-таки обманчивы, эти звездные образы наплывают один на другой, смешиваются,

и, в конце концов, последний (третий) уровень — такой, который остается уже как бы и вовсе нераскрытым. Окончательное слово Достоевского — нераскрытая тайна. Впрочем, я сразу должен оговориться, что такое деление слишком резко. То, что происходит на бытовом уровне романа, — это не дурной сон, не иллюзия, от которой можно освободиться. Убийство старухи или три тысячи, которые стремится достать Митенька, — это совершенно реальное убийство, и деньги, вернее, отсутствие денег у Митеньки, совершенно реальны. То, что его мучает отсутствие денег, — это вовсе не метафора. То, что пробивается сквозь внешнюю реальность, не отменяет ее, а только усложняет, вступает с низкой реальностью в спор, и этот спор сам по себе реальность и, может быть, величайшая полнота реальности, схваченная в романе.

М. М. Бахтин в своей книге о Рабле заметил, что Данте в «Аду» сталкивает две оси бытия: горизонтальную, направленную к бесчисленным предметам в пространстве и времени, как бы уровень различий, уровень отдельных фактов, и вертикальную, направленную к вечности, с земли к небу, или с земли к аду. В конце средних веков твердо установленной была вторая, вертикальная ось — с неба к аду; ее пересекают, расшатывают человеческие страсти, направленные, так сказать, поперек, создавая неслыханный ни раньше, ни позже внутренний напор поэмы.

У Достоевского я чувствую тот же напор. Только теперь в обычном представлении твердо установлена горизонтальная ось (утвержденная со времен Возрождения), реальность мира в пространстве и времени, которую можно рассматривать как горизонтальный пласт. А хотят разрушить, но все-таки не разрушают до конца, взлеты в небо, провалы в ад. И оба эти направления, горизонтальное и вертикальное, одинаково реальны.

В этом смысле роман Достоевского — это не только не роман Тургенева или Гончарова, который остается целиком в горизонтальном пласте, но и не роман Кафки или, скажем, «Приглашение на казнь» Набокова, в котором внешняя реальность настолько призрачна, что когда Цинцината казнят, то я не совсем уверен, что его казнят, это какая-то иллюзия казни, это какое-то монофизитское представление об иллюзорных страданиях, которых на самом деле нет и которые проходят как дурной сон. Достоевский ближе к учению вселенской церкви о том, что Христос действительно был человек, хотя в то же время был Бог, и

действительно страдал. Его роман одновременно вполне кошмарно реален в самом бытовом смысле и одновременно не только это, одновременно он глубоко духовен. Алену Ивановну и ее сестру убивают совершенно всерьез (без метафор), мы чувствуем себя перепачканными кровью их вместе с Раскольниковым... И все же еще серьезнее, что убита «Идея», и еще серьезнее, что развязаны глубинные силы, что обвалились пласты, преграждавшие путь внутри личности, и открывается то, что человек раньше не знал, что сейчас станет сутью его жизни.

Строго упорядоченного уровня глубины нет. Нет тех ромбов и кругов, на которых в Деисусном чине, который висит в Третьяковке, утвержден престол Вседержителя, и нет незримых рельсов канона, по которым в «Житиях» движутся судьбы святых. И все же судьбы главных героев, которых условно можно назвать группой трансцендентных героев, имеющих, так сказать, вертикальный выход, решаются там, в глубине, в минуты и даже секунды прикосновения. И до какой-то степени это все-таки подобно миру икон, миру всевидящего Провидения. Пружина, управляющая героями, остается скрытой, но мы ее чувствуем, мы ловим ее образы, нам хочется дать ей имя. Мы не можем не искать объяснения, потому что с внешней, очевидной стороны поступки трансцендентных героев всегда остаются несколько странными, немотивированными или, во всяком случае, не всегда или недостаточно мотивированными. Как преступление Раскольникова, которое он несколько раз пытается объяснить и не может объяснить до конца. Или как самоубийство Смердякова, которое с бытовой точки зрения необъяснимо. У него нет, казалось бы, убедительных внешних причин кончать с собой, но есть причина скрытая.

Иван Карамазов, в разговоре с Алешей, пересказывает старинную повесть — «Хождение Богородицы по мукам»: «Там есть, между прочим, презанимательный разряд грешников в горящем озере: которые из них погружаются в это озеро так, что уж и выплыть более не могут, то «тех уж забывает Бог». Выражение необычайной глубины и силы...» Я думаю, что это выражение поразило не только Ивана Карамазова, но и самого Достоевского, и оно дает ключ к таким явлениям, как самоубийство исчерпавшего себя героя, которого условно называю героем ада. Если представить себе космос Достоевского, то где-то в мирах иных герой ада тонет в огненном озере, а на земле он вешается или стреляется, и его смерть приводит в действие целую

систему, которую можно назвать «треугольником преступления и покаяния». В центре этой системы герой, еще не сделавший окончательного выбора. В его душе Христос молчит, как об этом Иван сам рассказывает. Иван — один из тех самых «эвклидовских» героев, в душе которых Христос молчит, но молчит, как замолчавший собеседник, — молчит и прислушивается и как бы отвечает. Иван все время хочет говорить с Ним. Алеша как бы представитель Христа, которому Иван хочет объяснить, почему он не может принять Его мира. Так же в Раскольникове — внутренний человек все еще живет, и остается надежда на спасение. А в Свидригайлове внутренний человек уже умер. Теологи здесь могли бы возразить, но по легенде, о которой Достоевский вспоминает, Христос его забыл, и самоубийство открывает внутреннюю тайную смерть, оно превращает в плоть распадающиеся черты портрета Дориана Грея.

Раскольников (или Иван) — поле битвы неба и ада. Умом они выбирают ад. Но судьба сталкивает их с человеком, уже давно сделавшим такой выбор, с душой, уже захлебывающейся в огненном озере. Завязываются своеобразные отношения, полные намеков, недосказанности, борьбы интереса с отвращением. В решающий момент герой ада кончает с собой, а вот герой типа Ивана, Раскольникова (как условно я буду называть, герой чистилища, для краткости, хотя чистилище, в сущности, совершенно ни к чему, но так наглядно можно представить эту точку между небом и адом), — этот герой отшатывается от бездны, раскрывшейся перед его глазами, и идет доносить на себя (символ духовного покаяния), иногда подталкиваемый и провожаемый до ворот полицейского участка своим добрым ангелом (как Раскольников — Соней), как в более мягкой форме Алеша подталкивает Ивана (и кстати, очень любопытно, что в «Братьях Карамазовых» такую подталкивающую роль играет черт, который там симпатичный до некоторой степени черт, исполняющий задание, полученное от «Высших сил», как Воланд у Булгакова. А то, что Высшее является Ивану как черт, так он лучшего, очевидно, еще не заслужил; и святому Антонию долгое время являлся черт, прежде чем он увидел что-то лучшее). И это разрушение трансцендентного треугольника так же означает конец романа, как развязка любовного треугольника завершает банальный роман XIX века.

Герои чистилища обычно превосходят окружающих своим умом и играют роль интеллектуального центра ро-

мана. Минутами кажется, что они во всем превосходят героев ада. Свидригайлов, например, ждет от Раскольникова нового слова, а Иван для Смердякова просто орел в поднебесье. Иван на Смердякова смотрит все время сверху вниз. Но сердцем герои чистилища довольно наивны, и то, что принимает их ум, с ужасом отвергает их «природа». В терминах Достоевского можно сказать, что Христос остановился только перед умом Раскольникова. Но Он входит в его сердце в порывах любви и сострадания. Раскольников идет убивать старушку (ум этого требует, принцип требует), но ему снится засеченная лошадь. То же с Иваном; только Иван и гордыне и любви отдается больше в воображении, в теории; а Раскольников практичнее и убивая Алену Ивановну, и отдавая последние деньги на похороны Мармеладова. Впрочем, эту разницу не стоит преувеличивать, как это сделал один критик в Москве[1], попытавшийся вырыть пропасть между Иваном, который хороший, никого не убивал (а «говорить все можно»), и Раскольниковым, который убил. Это, по-моему, чрезвычайно наивный ход. В общем, и Иван, и Раскольников во внутреннем плане не могут отречься от Христа. Это об Иване Зосима говорит: «Если (вопрос. — *Г. П.*) не может решиться в положительную (сторону. — *Г. П.*), то никогда не решится и в отрицательную...» А Свидригайлов и Смердяков — люди другой породы: они и сердцем предпочли другого (не Христа, а дьявола). И раньше ли, позже, но их сердца омертвели. Где-то в предыстории, может быть, это было и не так. Например, у Ставрогина чрезвычайно сложная предыстория. В воспоминаниях Марии Тимофеевны он был, пожалуй, героем другого типа; он становится героем ада уже на страницах «Бесов», а в предыстории, может быть, не таков еще. Но такими, какими мы их видим, Ставрогин и Свидригайлов уже оставлены навечно дьяволу, а дьявол тем и дьявол, что он немедленно губит свои же собственные кадры и истребляет тех, кто безвозвратно, душой и телом, ему предался.

Здесь я хотел бы подойти к другой возможности назвать этих героев в связи с их функцией в структуре диалога у Достоевского.

В «Эвклидовском разуме» я бросил мысль, что диалогизм у Достоевского (или полифония у Достоевского) — это термин условный, что его диалогизм резко отличается от усвоения этого принципа и в западной литературе и в

[1] В. Я. Лакшин в середине 70-х годов.

японской (из восточных литератур), то есть у Достоевского идет перекличка людей, понимающих друг друга с полуслова, а, как правило, в иностранных литературах усвоена другого рода полифония — разговор глухих, каждый из которых дует в свою дудку и слушает только самого себя и абсолютно не слушает другого.

Но потом, когда я послушал доклад А. А. Долинина [1] и еще подумал над этим, мне представилось, что вообще у Достоевского есть разная полифония, у Достоевского тоже, если хотите, есть диалогизм на горизонтальном уровне и на вертикальном. Когда герои сходятся толпою во время какого-нибудь скандального сборища, например, во время petit-jeu у Настасьи Филипповны, то это такая горизонтальная полифония: каждый говорит, каждый считает себя очень умным, каждый с упоением слушает себя, никто не слушает другого. Эти отношения между героями можно выразить словами Сартра: существование другого — недопустимый скандал.

Даже если герои этого типа и в этой обстановке пытаются высказаться — ничего не получается. Например, Ипполит в гостях у Мышкина читает свою исповедь, он читает, но его никто не слушает, и все только раздражены, зачем он задержал их, им спать хочется, они хотят домой уйти. Именно этот «горизонтальный» диалог, то есть, в сущности говоря, обнаруживающаяся в диалоге невозможность высказаться и невозможность понять друг друга — это вот было усвоено всей мировой литературой.

Но у Достоевского есть и вертикальный диалогизм. Это, как правило, происходит в интимном разговоре, têtê-a-têtê, и третий с ними обязательно мыслится либо Христос, либо дьявол. Вот, например, многочисленные исповеди почти церковного характера с князем Мышкиным или исповеди в «Братьях Карамазовых», где все очень вынесено: как только Алеша появляется, сразу ему кто-нибудь исповедуется; Алеша, как и князь Мышкин, играет почти ритуальную роль старца или исповедника, он в романе явный викарий Господа Бога. Раскрывая душу перед Алешей, человек раскрывается уже Богу, Христу; таким образом здесь люди полностью высказывают то, что они хотят. Причем в этой ситуации даже, казалось бы, совершенно падшая душа раскрывает в себе образ и подобие Божие (поручик Кел-

---

[1] На конференции в ленинградском музее-квартире Ф. М. Достоевского в ноябре 1974 года.

лер — князь Мышкин), и, подчеркивая это единство, князь Мышкин говорит, что у него самого беспрерывно бывают двойные мысли. Тут полное единство и полное взаимопонимание. Но, наверное, художественно еще более интересное у Достоевского — «единство в дьяволе», когда встречается герой колеблющегося типа (которых я условно назвал героями чистилища) с героем ада, играющим роль соблазнителя, причем в соответствии с ролью лукавого — врага рода человеческого — он говорит с ним намеками, обиняками, например, разговор Смердякова с Иваном Карамазовым, или вот разговор Свидригайлова с Раскольниковым, они как бы пытаются намекнуть на свою правоту (потому что прямо все же нельзя высказать, не принято, что «можешь лгать и можешь блудить» [1], ничего, дескать, не стесняйся, продолжай в том же духе...).

И вот тех героев, которых я выше назвал, можно по их функции в диалоге назвать героями, принимающими исповедь, героями-исповедниками. Это будут герои рая, как я их раньше назвал; в противоположность им герои ада — это соблазнители. А тех, которых я назвал условно героями чистилища, можно назвать амбивалентными героями, которые оказываются в ситуации диалога и с теми и с другими: Иван разговаривает с Алешей, Иван разговаривает со Смердяковым, — в одном случае он разговаривает со Христом, в другом случае его завлекает дьявол.

Та же самая ситуация у Раскольникова: Раскольников — со Свидригайловым, Раскольников — с Соней Мармеладовой. Вот эта амбивалентность отличает тех героев, которых я склонен называть (чисто внешне, прошу просто зрительно представить себе их место в гипотетическом космосе) героями чистилища. Мне кажется, что трансцендентные герои Достоевского все как-то ориентированы, условно говоря, между воротами ада, чистилища и рая. Но не все они прямо стоят у этих ворот, как Свидригайлов, Раскольников и Соня. И не всегда между ними складываются отношения, прямо соответствующие их вертикальной или трансцендентной роли. Четкость внутреннего плана в «Преступлении и наказании» — скорее исключительный случай. И в какой-то мере она противоречит поэтике Достоевского, отымает зыбкость и туманность у «таинственных прикосновений мирам иным», придает им слишком строгий порядок. По-видимому, это просто черта *первого* из пяти великих

---

[1] Из «Разговора с чертом» А. Галича.

романов Достоевского, в нем еще отчетливо видна канва. Здесь как бы складывается канва и поэтому выступает в очень отчетливой форме. А в дальнейшем гораздо большую роль играет рисунок, свободно вьющийся вокруг этой канвы.

Уже в «Идиоте» отношения, в которые Мышкин вступает с остальными героями, гораздо сложнее и несколько раз обманывают читателя, даже читателя понимающего и не способного поверить, например, что Раскольникова среда заела. Мышкин все время попадает не на свое место. Сперва — в соперники Рогожина, и обрисовывается перспектива романа о двух мужчинах и одной женщине, в котором Мышкин и Рогожин равны, даже, может быть, Рогожин теплее, человечнее. Так понял Достоевского Блюменталь-Тамарин, постановщик и исполнитель роли Рогожина в замечательной, не забывшейся мне с конца 30-х годов инсценировке. Рогожин там «крыл» Мышкина, он был как-то симпатичнее; или, если философски углубить ситуацию, крайность всепоглощающего сострадания так же дурна, губительна, как крайность всепоглощающей страсти, и по заслугам обречена на гибель (я сам так думал в студенческие годы, когда впервые приступил к этой теме, и довольно долго у меня держалось это представление). Потом князь оказывается яблоком раздора между Настасьей Филипповной и Аглаей (это — перспектива, увлекшая в основном японцев. Ситуация мужчины между двумя женщинами дважды повторяется у Кавабаты Ясунари; она есть, кажется, и в фильме Куросавы). Только постепенно, как бы в тумане, вырисовывается действительное место князя в центре всех человеческих отношений, не минуя ни одного второстепенного персонажа...

Внутренний план в «Бесах» еще более темен. Князь Мышкин, по крайней мере, сам с первой главы светел и открыт. Темнота возникает только от неспособности других увидеть его. Они все (хотя и не всегда так грубо) попадают впросак, как генерал Епанчин, который отказывает от дома, как нищему, наследнику миллионного состояния. Это опять-таки сцена, имеющая и прямой и символический смысл. В общем, все так же не понимают князя. Напротив, центральное положение Ставрогина в «Бесах» очевидно; но Ставрогин сам по себе темен, и конец романа не раскрывает тьмы. Он слишком широк, слишком разбросан, имя его душевным стремлениям — легион, он хочет обладать каждой формой и каждым именем и по этой своей дьяволь-

ской широте неизобразим. Его лицо — маска, а его душа — калейдоскоп осколков-личностей, мгновений-личностей, наплывающих друг на друга и исчезающих. Прекрасный был бы пример для иллюстрации буддийской концепции личности, в которой общего «я» вообще нет, в каждое мгновенье это совершенно другое «я». Так вот и разные повороты Ставрогина, они как бы олицетворяются по отдельности в «наших», каждый из которых уловил Ставрогина в каком-то одном, случайном для него повороте, и для «нашего» этого хватило уже на всю жизнь. А Ставрогин ни на чем не может задержаться, он как-то трагически рассыпается, теряет себя.

Многое внутреннее в «Бесах» было сбито и отодвинуто в тень внешним, политической полемикой, которую Достоевский вел с исключительной горячностью, я бы сказал — с «пеной на губах». Но даже если отбросить все те во многих отношениях чрезвычайно интересные, но не в глубочайшем смысле, фигуры, такие, как Шигалев и Кармазинов и т. д., — то, что осталось, не становится до конца ясным; и после последней главы, пожалуй, больше загадок, чем в середине романа.

Те ориентиры, которые довольно четко расставлены в «Преступлении и наказании», в двух последующих романах сбивают с толку, и мы попадаем в темноту, где уже созвездия больше не светят. Вехи чистилища и ада мелькают в одной и той же душе, жутко широкой. Ставрогин, может быть, самый широкий из героев Достоевского, и к нему, наверное, больше всего подходят эти слова: «Широк, слишком широк человек, надо бы сузить». Это, вероятно, самый трагический тип той широты, которая становится уже аморфностью, в конце концов отсутствием личности. В нем и Раскольников, ставящий на самом себе эксперименты, и Свидригайлов, живущий в свое удовольствие. И теоретик, разбрасывающий блестящие мысли, которые по одной подхватывают другие, иногда прямо по-смердяковски, как Верховенский; идеи, сжигающие своим интеллектуальным жаром. И в нем же холодный практик, скучающий маркиз де Сад.

Туман несколько проясняется, если поставить основной для Достоевского вопрос о способности к преступлению и покаянию. Вот тут как-то можно (по этому критерию) отнести Ставрогина все-таки к одной основной категории, он безусловно способен к преступлению и не способен к покаянию, и это является решающим в предыстории ро-

мана. Он, может быть, был близок к типу героев чистилища, но собственно в романе он слишком далеко зашел. Причем решающий психологический груз, который на нем висит, — это его пристрастие к удовольствию, его избалованность, его барственность [1].

Раскольников никогда не думает, приятно ли убивать старушек. Скорее всего — решительно неприятно. Но, подобно Канту (который считал, что надо делать добро с отвращением), Раскольников был убежден, что надо с отвращением творить зло. Это его категорический императив, его долг перед самим собой, перед своими представлениями о должном. Он служит ложному богу, но у него есть свой бог, иначе говоря, он по-своему нравственный человек, с вывороченной наизнанку нравственностью. Его поступок ужасен, но энергия этого поступка может быть повернута в другую сторону. И с той же способностью безвозвратной отдачи себя высшему, с которой он шел убивать Алену Ивановну, он идет в участок и доносит на себя. Он совершает уголовное преступление, но это по типу не уголовник, это скорее метафорически изображенный политический преступник, это заблудившийся филантроп, который исходил из теории, требовавшей идти к добру через совершение зла. А Ставрогин действительно близок к типу уголовника, это, так сказать, барин-уголовник. Убийца-аристократ. Эти два типа не так уж далеки друг от друга, не такое уж парадоксальное сочетание. Развратный лорд Ловлас и обыкновенный урка отличаются друг от друга тем, что один из них изнежен, а другой закален в бедствиях, но в общем и тот и другой одинаково равнодушны к законам, и божеским, и человеческим.

Я думаю, что у Достоевского, во-первых, в опыте это как-то было ему дано, потому что он не мог не обратить внимания на внутреннее сходство обитателей Мертвого дома (таких, как Орлов, Газин) и администрации Мертвого дома, вплоть до высшей администрации, вроде князя Валковского в «Униженных и оскорбленных». Вообще князь Валковский — это тот же каторжник Орлов, только с княжеским титулом. А с другой стороны, к этому толкала долгая литературная европейская традиция, в особенности чтение Бальзака. Бальзак и его современники показали, что в обществе, где стираются сословные различия, разница

---

[1] Ср. другой подход в эссе «Вокруг исповеди Ставрогина и «Крейцеровой сонаты».

между салоном и каторгой сводится к мебели. Это, конечно, гипербола, но гипербола, задевшая Достоевского, совпавшая с его собственным впечатлением и переведенная им, если так можно сказать, с языка социологии на язык религиозного искания. И в результате открылся новый пласт жизни, и европейская культурная традиция была заново переосмыслена. Героика Нового времени была понята как уголовная хроника.

Размышления Ставрогина, открывающего в человеке Бога (но без способности к любви), ставят его в один долгий ряд со всеми демонами, западными и русскими, с либертенами, машущими крыльями и без крыльев.

Этот тип одновременно итоговый и пророческий. Чем дальше мы живем, тем больше кажется, что Ставрогин принадлежит не столько прошлому, сколько будущему, что это демон сладкой жизни, искушающий современную цивилизацию. Я не знаю, какой образ современной литературы выразил этот вот основной импульс, который действует в современной западной культуре, сильнее, чем Ставрогин. Он всегда и во всем дерзко барствен, наивно и безгранично своекорыстен, безо всякой даже мысли, что можно иначе. С самого начала и до предсмертной записки он не может расстаться с идеей удовольствия, не может освободиться от привычки оценивать поступки и события не по их онтологической сути, а помимо сути, как приятные и неприятные, способные доставить удовольствие и неспособные к этому. Весь ум и вся сила его уходят на довольно пустую игру приятностью неприятного, вкусом отвратительного и тому подобными открытиями оттенков в области, которая вся, в целом, не стоит выеденного яйца.

Что бы он ни делал, это превращается в новое удовольствие. Самая глубокая и святая мысль, родившаяся во внутреннем человеке, немедленно превращается в игрушку внешнего человека, в предмет его наслаждения, и заигрывается до полного растления. Внутренний человек сжимается от этого, как шагреневая кожа. Делаю доброе дело и испытываю от этого удовольствие; делаю злое и тоже испытываю удовольствие; «а очень никогда не бывает...». Способность желать теряет свою страстную силу. Корни желаний, уходящие в сверхличное, «очищаются» от лишнего, очищаются, так сказать, от той почвы, которая, как Ставрогину кажется, только мешает и, в своей гедонистической зримости и рациональной обнаженности, — иссы-

хают. Остается бесплодная смоковница, которая только ждет огня.

Есть ли из этой воронки выход? Действительно ли я прав, безусловно причисляя Ставрогина к героям типа Свидригайлова? Осталась ли у Ставрогина свобода воли? Остается ли она у времени, символом которого стал Ставрогин?

Тихон Задонский (в пропущенной, но очень важной главе, хотя она, может быть, в «Бесы», так, как она написана, не влезает, это какой-то отголосок прошлого Ставрогина) не отнимает еще надежды, даже выслушав исповедь Ставрогина. Видимо, в мифологии Достоевского на каждой ступени в ад стоит ангел, готовый протянуть руку... Так же, как на каждой ступеньке в рай — дьявол, готовый подставить ножку. И даже на самой последней ступени в ад, когда, можно сказать, пламя лижет ступни Ставрогина, еще можно спастись. Но чем ниже, тем труднее схватиться за протянутую руку, тем сильнее инерция, тем больший нужен порыв, чтобы вырваться. Нужно неслыханное покаяние.

И тут мы переходим к другому сюжетному узлу, который характерен для Достоевского: странный брак как символ обручения мистического — со страданием, с покаянием.

Опять-таки это очень обнажено в «Преступлении и наказании», когда Раскольников падает ниц перед Соней («Всему страданию человеческому поклонился»), и потом это завершается реальным браком. Но такой выход возможен только для героя чистилища, сердце которого еще способно на самоотдачу, а для героя ада выхода уже нет. Он способен помыслить о покаянии (Ставрогин — блестящий ум, и он все может себе представить), но он тут же превращает это покаяние в новую барскую забаву. И он закрывает себе путь, который был бы для него, может быть, единственным путем спасения, потому что он тут же сделает из этого какой-то бурлеск.

Я серьезно думаю, что этот путь мог быть для него реальным, для человека такой силы, как Ставрогин, он был бы по плечу. Но надо было бы только повернуть свою силу к внутреннему; а удовольствие как единственный принцип жизни, не как отдых на пути, а как единственная руководящая мысль, становится принципом смерти.

Это еще очень давно было продемонстрировано в истории философии Гегезием, Ставрогиным древнего мира.

Сходство бросилось мне в глаза в молодости, когда я после Достоевского читал «Историю философии» Гегеля, а недавно совершенно то же самое, что Гегель, писал о Гегезии в одной из своих статей С. С. Аверинцев. Гегезий — чрезвычайно яркая фигура, и удивительно ставрогинская, хотя о нем скорее всего Достоевский не читал, он просто построил Ставрогина из своего внутреннего мира. Но Ставрогин — это живой Гегезий, его перенести в античность — и он бы там ходил по Александрии и учил бы, как Гегезий, и покончил бы с собой, как Гегезий. Гегезий тоже по всем злачным местам таскался и испытывал всякие странные наслаждения... Все уже когда-то было, как говорит Бен Акиба в «Уриеле Акосте»: были безбожники, были еретики...

Интеллектуальный центр «Бесов» — это духовный мертвец. И вокруг этой живой пропасти смерти кружатся, как мотыльки вокруг огня, бесы — целый хоровод или (как это можно представить себе) целая группа линий, стянутых к центру, если представить эти линии притяжения как типографскую звездочку. Этот сюжетный узел я условно называю — звезда искушения, звезда соблазна... В каждой идее Ставрогина есть что-то истинное, подсказанное изнутри, способное потрясти и пленить. И каждая идея несет на себе печать растления, печать своекорыстия, незаметный переход от высоты к низости. Николаю Всеволодовичу поразительно много было дано, он способен был созерцать такие вершины, которых большинство как-то даже и не представляет себе. Но каждую вершину он созерцал под образом твари, под образом избалованного барственного «я», наслаждающегося созерцанием. И эта двойственная жизнь продолжается в героях, захваченных, охваченных ставрогинским фейерверком идей. Каждая мысль оборачивается в них то истиной, то поражает своим блеском, то отталкивает...

Что-то подобное я скорей угадываю в «Бесах», чем прочитываю. Я не нахожу это до конца воплощенным, потому что «Бесы» — очень сложный роман, там один замысел наложился на другой замысел, и политическая тема, вызванная нечаевским делом, заслонила более глубокую тему, связанную со Ставрогиным и с разбрасыванием Ставрогиным этих вот двузначных идей, способных спасти и способных погубить.

Все идеи, прошедшие через Ставрогина, двуличны. В принципе не только идея Верховенского, но и шатов-

ская — и она двойственна. Откровение, пришедшее как бы сверху, от Святого Духа, тут же повторяется духом тьмы, и невозможно понять, где «Князь», а где «Гришка Отрепьев, анафема», как кричит Ставрогину Марья Тимофеевна Лебядкина, которой в романе дано видеть тайное. Два лица, которые попеременно видит Хромоножка, одновременны, неразрывны, незаметно переходят друг в друга. У каждой идеи есть свой светлый и свой темный лик. Можно выбрать ту, которая *сегодня* светит, но нельзя найти идею, которая никогда не обманет, не обернется тьмой. Это вытекает из внутренней логики всего творчества Достоевского, это вытекает из его кредо, в котором сказано, что если бы как-нибудь оказалось, что Христос вне истины и истина вне Христа.., то он предпочел бы остаться с Христом вне истины, чем с истиной вне Христа.

А полемист рассуждает иначе, проще: то-то истинно, то-то ложно. Достоевский-полемист вторгается в роман и в значительной степени нарушает действие более внутреннего, глубинного закона, своего, так сказать, онтологического чувства.

Единственный герой, в котором ставрогинская идея сохраняет игру красок, — это Кириллов, он достаточно метафизичен, и поэтому он не был подчинен закону полемики, по которому каждый должен быть однозначно хорошим или плохим. Хороший Шатов, плохой Верховенский. Но вот в Кириллове этого нет, о нем как-то не скажешь, положительный это персонаж или отрицательный. Тут снова Раскольников, только убивающий не старушку, а самого себя. Снова ненужный эксперимент, снова жизнь приносится в жертву идее и той истине, которая вне Христа, истине как абстракции, а не как конкретной истине.

Изображая Кириллова (после Мышкина), Достоевский, видимо, хотел показать, что прикосновение к вечности может быть полным, и тогда родится истинная любовь, побеждающая страх, и все внешнее оказывается внутри, и не нужны никакие эксперименты, ничего не нужно доказывать. Тогда человек, как Мышкин, — сам свет, сам есть все необходимое доказательство и вся новая истина. А может быть неполное прикосновение, когда тварь сохраняется, не сгорает до конца в пламени особых мгновений.

Кириллов достаточно многозначен. Все зависит от того, как понять свое переживание. Паскаль, смирившись перед силой, потрясшей его, был очищен пережитым «огнем». Я имею в виду амулет Паскаля, записку, найденную после

смерти его в подкладке его куртки; в этой записке он пишет сперва о самом чувстве: «огонь», а потом: «Бог Авраама, Бог Исаака, Бог Иакова, не философов и ученых...» Порыв смирения был подготовлен, видимо, его христианским воспитанием или вырвался из «неисповедимой» глубины души. А у Ставрогина и Кириллова иначе. Для них потрясающее переживание целостности бытия превращается в новый источник гордыни. Тут дьявол подставляет, так сказать, ножку, и, как в игре, с предпоследней верхней ступени человек сразу слетает вниз...

Видимо, это должно было выразиться в судьбе Кириллова, но все это только намечено, а в тексте, мне кажется, даже в Кириллове не до конца проведено. Рискованно так говорить, но мне кажется, что Достоевский не до конца справился с этим образом. Он несколько был смущен своим созданием, несколько испуган этой свободой, которая может быть дьявольской. И вот Кириллову приходит в голову совершенно странная идея, что он должен покончить с собой, чтобы доказать что-то. Такая мысль может возникнуть в какое-то одно мгновение, так же, как любовь в наивысшем своем напряжении близка к самоубийству:

И кто в избытке ощущений,
Когда кипит и стынет кровь,
Не ведал ваших искушений, —
Самоубийство и Любовь!

(Тютчев)

Мистический опыт, наподобие кирилловского, может вызвать напряжение чувства, близкое к любовному экстазу. Не случайно эротическая метафора часто входит в религиозные тексты. В такое мгновение человек именно под свежим впечатлением может действительно покончить с собой от какого-то внешнего толчка, он как бы встал по ту сторону жизни и смерти.

Но для Кириллова это не так. Кириллов носится со своей идеей несколько месяцев и считает, что это новая теория. Я не верю, что так может быть у нормального человека, это idée fixe безумца, то есть Кириллов, как он нарисован, это не столько идеологический тип, сколько патологический, человек, сошедший с ума в результате какого-то для его сознания потрясающего впечатления. Он свихнулся, и он носится со своей idée fixe.

Дальше все правильно, он ведет себя действительно как полусумасшедший. Но это, с моей точки зрения, не самый

интересный ход. Мне было бы интереснее, если бы он остался в здравом уме и твердой памяти.

Внутренний строй «Идиота» зеркально противоположен и зеркально подобен внутреннему строю «Бесов». В центре «Бесов» князь мира сего, принц Гарри, демон, тварь, знающая все, кроме самого главного — кроме Бога, а в центре «Идиота» как бы ангел, но ангел, ничего не знающий, кроме Бога, и на земле поминутно спотыкающийся, больной... И как-то все время попадающий в ложные положения. Роль князя Мышкина нелепа не только там, где это очевидно (например, в доме, где он разбивает дорогую вазу). Треугольник, в который князь попадает и который блестяще развивается в первой части романа, — ничуть не меньшая нелепость. Мышкин пришел вовсе не для того, чтобы жениться на какой бы то ни было женщине, и внутренне это жениховство только отвлекает его в сторону от самого себя. Он не рыцарь в том смысле, как это понимает Аглая. А. М. Д. — это инициалы Святой Девы (Ave Mater Dei). Главного Аглая не поняла.

Мышкин пришел для всех и должен быть открыт всем, всей России. Поэтому правильно построенный любовный треугольник сминается общим тяготением к Мышкину, общим желанием причаститься ему, исповедаться, заставить выслушать себя,— у каждого это по-своему, но все время к нему. И все эти линии, направленные к Мышкину, а не к Настасье Филипповне, а не к Рогожину, — разрушают первую систему отношений, так красиво сложившуюся в первой части.

Поэтому совершенно неправильна, с моей точки зрения, идея польского режиссера Вайды представить Мышкина и Рогожина как равноправных двойников... Эта иллюзия первой части романа совершенно разрушается в дальнейших частях романа. Вся блистательно написанная первая часть — это ловушка, в которую попадает читатель. И в эту ловушку попадают люди, экранизирующие часть произведения Достоевского, а не все произведение. И даже блестящие экранизаторы, иногда создающие превосходные вещи, все-таки экранизируют или инсценируют какой-то один осколок Достоевского, а не весь его грандиозный по глубине замысел.

Если свести все сказанное в некую формальную систему таких сюжетных узлов разного типа, то можно сказать, что если интеллектуальный центр романа — герой чистилища, то основные сюжетные линии складываются в треуголь-

ник преступления и покаяния. А если в центре романа герой ада (или рая), то возникает нечто вроде звезды спасения или звезды соблазна, где все притягиваются к одному — к Мышкину или к Ставрогину. Но это еще очень грубо. На самом деле в каждом романе Достоевского можно проследить влияние всех созвездий. Только одно господствует (иногда настолько очевидно, что от других можно отвлечься, как в «Преступлении и наказании», что можно рассматривать как классический случай преступления и покаяния), а остальные едва мерцают и даже совсем не видны и действуют незаметно, тайно, из тьмы. Так, как в «Подростке», где все небо, если можно так сказать, в густых облаках. «Подросток» в этом отношении — совершенная противоположность «Преступлению и наказанию», а «Братья Карамазовы» и «Бесы» стоят посередине. В них одно созвездие господствует, но можно разглядеть и другие. Разглядеть и немного домыслить, как астрологи домысливают то, что не совсем ясно.

Можно представить себе вокруг Ивана Карамазова не одного, а нескольких Смердяковых. Тогда получится ставрогинская система отношений. Да она, по существу, и есть — в намеке. И можно построить треугольник преступления и покаяния в «Бесах», по крайней мере — в предыстории Ставрогина. Ставрогин тогда еще не совсем определился и казался Марье Тимофеевне князем (что, кстати, связывает его с князем Мышкиным). Она любила его и по-своему боролась за его душу. А в этой двуликой душе, помимо ее Ставрогина, жил ставрогинский черт, другой Ставрогин (наподобие черта Ивана Карамазова). И можно предположить, что нечто подобное намечалось в сознании Достоевского, когда он работал над «Бесами», но, отодвинутое темой «наших», было придавлено и потом только всплыло и было воплощено в последнем романе.

Тут мы подходим еще к одной важной поправке к схеме, которую я пытаюсь изобразить. Все написанные романы Достоевского есть как бы некие проекции одного центрального, не написанного и принципиально не поддающегося написанию. По-моему, Достоевский потом придумал замысел «Жития великого грешника», чтобы как-то рационализировать для самого себя, что у него внутри есть какой-то скрытый роман, который только частично получается, когда он пишет. И думаю, что если бы он прожил еще очень много лет, он все-таки никогда этого «Жития великого грешника» не написал, а продолжал бы писать примерно

так, как он писал, потому что это только рационализация некоего скрытого внутреннего ствола, от которого ветвями отходили его романы. Доказать это, конечно, невозможно, но психологически это можно слегка подтвердить тем, что, как говорится в «Воспоминаниях» Анны Григорьевны, Достоевский очень любил обдумывать и не очень любил писать. Писал он быстро, а вот обдумывать очень любил. Он тогда уходил в ту целостность, которую полностью представить в слове, очевидно, было и принципиально невозможно. Это черта отнюдь не одного Достоевского, а вообще черта глубочайшего сознания бытия. В последних своих пределах оно неизобразимо, и только намеком на него является сказанное.

Таким образом, существует как бы некий (конечно, с научной точки зрения гипотетический) внутренний роман, который в отдельных проекциях проявляется в написанных романах; и как бы один и тот же трансцендентный образ рисуется в нескольких персонажах, и все они эскизны, даже призрачны с точки зрения бытового реализма, скорей намекают на бытие, чем действительно существуют в том бытии-быте, о котором идет речь. Все они несколько хромают, несколько лишены каких-то необходимых нитей, без которых, казалось бы, никак не может построиться образ. И это неисправимо.

Отдельного героя Достоевского иногда можно завершить, сделать пластичным. Например, Мышкина в экранизации первой части «Идиота». Но что-то рушится, рвутся какие-то дальние связи, и Пырьев, видимо, не случайно отказался от второй серии фильма (хотя вряд ли понял, почему не получилось). Целое складывается у Достоевского только из набросков, из эскизов, и складывается крепко, нерушимо, именно потому, что каждый из них есть некий незавершенный мазок в какой-то импрессионистической картине, где целое господствует над частями, а не складывается из частей. Все прекрасно знают, что мальчики читают про войну и пропускают про мир, а девочки — читают про мир и пропускают про войну. Я не знаю ни одного человека, который способен так читать Достоевского. Достоевский не делится на части, целое у него господствует над частями. Роман не замыкается на плоскости пространства и времени, его центр где-то вне, и он все время вызывает духовный голод, стремление к этому центру. У подлинного читателя Достоевского целое в конце концов возникает неким актом сотворчества с писателем. А если не возникает,

то чтение Достоевского у очень многих читателей вызывает только раздраженное чувство.

XIX век, убежденный, что мир складывается из замкнутых частей, не понимал смысла незавершенного образа. Теперь это стало общим местом. Но я думаю, что незавершенность понимается внешне и гедонистически, по-ставрогински, как намек, но обращенный к тем же внешним чувствам, как интересная загадка, как ребус. Осталось непережитым, что незавершенность духовна, что она не дает успокоиться на зримом, толкает к незримому; не дает успокоиться на частном, толкает к целому. Ибо зримо отдельное, а целое незримо. И поэтому несимметричное, незавершенное ближе подводит к целому, чем симметричное и завершенное. Не как образ и подобие, а как трамплин, как барьер, который заставляет прыгнуть, вздымает на дыбы. Это эстетика, которая сближает, как я уже говорил, Достоевского с канонической эстетикой Дальнего Востока, основанной в своих достижениях именно на этом трамплине. Герои Достоевского — живые парадоксы, живые коаны, живые толчки от высказанного к невысказанному. Их нельзя завершить — разрушится сцепление мазков... Исчезнет целое.

Третья поправка к схеме: те простые перспективы, которые открываются в первых главах романа и которые потом оказываются ложными, тоже нельзя отбрасывать. Я об этом говорил, но еще раз подчеркиваю, потому что я боюсь сдвига в сторону «Приглашения на казнь» — что все низшие уровни реальности иллюзорны, а на самом деле единственная реальность — это высшая реальность. У Достоевского нет этого чрезмерного подчеркивания одной реальности сравнительно с другой, у него все уровни реальности реальны.

Первая перспектива не ложная, а только внешняя, и, как внешний пласт реальности, она абсолютно истинна. Достоевский хочет провести читателя не *мимо* власти денег, среды и пр., а *сквозь* эту внешнюю власть — к внутренней. Провести не к тому или иному условному знаку глубины, а к способности видеть эти знаки во внешнем, в «реальной» жизни, в быту. Игра с читателем, обман читателя здесь совершенно необходимы. Это обнажение игры, которую ведет с нами сама жизнь. В самой жизни мы запутываемся и только в безнадежности доходим до понимания каких-то гораздо более важных вещей, чем те, которые сразу бросились в глаза.

Первая перспектива, которая открывается в «Преступлении и наказании», «Идиоте», «Подростке», «Братьях Карамазовых», — это власть денег. Особенно отчетливо она обрисована (и, можно сказать, взята в душу) «Подростком». А затем очевидная и сразу подхваченная всей критикой «идея» не развивается, наоборот, она все больше и больше затемняется «второстепенными эпизодами» (так же, как всех захвативший любовный треугольник в «Идиоте»).

Критик В. В. Марков, писавший в «Санкт-Петербургских ведомостях» по свежим следам журнальных публикаций «Подростка», не загипнотизированный еще тем, что Достоевский — величайший русский писатель, печатно сожалел, что Достоевский, введя в роман множество лиц и эпизодов, отвлекся от главной темы и оставил ее нераскрытой. Зато эту идею вполне раскрыл В. Ермилов в своей книге о «Подростке». Но Достоевского как раз это просто не интересовало. Если бы он хотел, то он бы это сделал, он был поумнее своих критиков. Более того, ему хотелось бы похерить эту идею, а вовсе не воплотить ее; и, может быть, именно это и было замыслом автора романа — опрокинуть эту идею и всякую идею, которая пытается заместить полноту жизни, а главное, похерить человеческую веру, что идея может быть пластически и совершенно воплощена. Так что, когда Достоевский набрасывает контуры пластической формы, это игра кошки с мышью. И мышь, бросившаяся в ворота (первые главы романа), оказывается в ловушке. Ворота никуда не ведут. Или, если хотите, это игра черта с Иваном Карамазовым. Потому что в конце концов читатель, запутавшийся и отчаявшийся, должен испытать прикосновение к реальности, лежащей по ту сторону идей и пластически воплощенных форм...

«Подросток», с этой точки зрения, может быть, наименее великий из пяти великих романов. Отчасти незавершенность его внутреннего движения вытекает из *характера* Аркадия, еще не сложившегося, не открывшего своего особого «демона» (в сократовском смысле слова), не поступившего под власть своего особого созвездия. Все знаки Зодиака ему слегка мерцают, и ни один не светит ясным светом. Отчасти же внутренний уровень в романе загорожен тем, как фабульно *поставлен* Аркадий, как он все время мелькает перед глазами в функции рассказчика. Рассказчик в романе Достоевского должен быть полутенью, совершенно исчезающий, когда в нем пропадает надобность. Аркадий же исчезнуть не может, он все-таки

главный герой, он слишком пластичен, и, перекатываясь, как колобок, по всем главам, он обрастает лишней массой подробностей и всей массой внешнего загораживает внутреннее, единственно важное.

Несколько бестолковый, неискушенный и невнимательный рассказчик «Бесов» или «Братьев Карамазовых», который все время что-то там забывает и не все видит, выполняет свое дело гораздо лучше, теряя массу интересных подробностей — и спасая целое, примерно так, как Рембрандт, с которым Достоевского законно сравнивали, помещает свою величайшую картину как бы в темноту, из которой он выделяет только то, что ему важно выделить, а остальное окутывает тьмой: нечего вам смотреть на пустяки. Именно это отсутствие необходимейших связей и отношений, эта недорисованность будит в настоящем читателе Достоевского духовный голод, который создает целое.

Так, однако, обстоит дело в центре художественного мира Достоевского, в области, где его воля выражена с наибольшей полнотой. Но мир Достоевского неоднороден. В середине — персонажи (если принять условный смысл «вертикали» и «горизонтали») вертикальные, трансцендентные и только одетые во фрак (как черт в бреду Ивана). А по краям — фигуры, выхваченные из быта и помогающие придать всему этому характер принятого в XIX веке романа. На своих задворках Лужин и Ракитин могут существовать с такими же удобствами, как, скажем, на страницах «Тысячи душ» Писемского. По отношению к фигурам, не втянутым в глубинные связи, восстанавливается полная действительность законов позитивных, в центре поминутно обрываемых, и таинственные влияния, от которых гибнет Смердяков, совершенно не достигают Лягавого или Лужина.

К таким фигурам фона относятся персонажи, фабульно довольно значительные, например, Степан Трофимович Верховенский. Достоевский отдыхает с ним и любит послушать его болтовню, дает ему очень много текста. Так же, как он в жизни, например, любил говорить языком дядюшки из «Дядюшкиного сна». Это как бы его карнавал, время освобождающего смеха над тем, что его глубоко поражало. Вероятно, отдых нужен и читателю, иначе трудно было бы выдержать накал, перенапряжение внутренних сил в «Бесах». Но легко заметить, что в глубинном плане Степана Трофимовича просто нет, он исчезает. Мы отдыхаем с ним на бережку, а потом ныряем в омут, из которого выглядывает Кириллов или Хромоножка, и даже армейский

офицер, отличившийся одной-единственной фразой: «Если Бога нет, то какой же я капитан?»

Кстати, характерно для Достоевского, что чрезвычайно важное для него суждение дается анекдотичному персонажу без имени, упомянутому второстепенным же персонажем.

Если количество текста, порождаемого персонажем, отмерить по горизонтали, а его значение в глубинном уровне содержания по вертикали, то можно сказать, что Степан Трофимович имеет довольно большое пространство горизонтальное и очень небольшое вертикальное (не достигающее последних глубин). Напротив, Кириллов имеет очень небольшое горизонтальное пространство, но он имеет глубину, вероятно, в десятки раз большую, чем Степан Трофимович. И там, в центре, складывается иное мироощущение и идет иное действие. Приходится все время напоминать, что многие читатели Достоевского этого мира внутреннего не замечают. И провалы в глубину (наподобие дырок в пространстве иконы, из которых ангелы выглядывают) для них просто провалы в ничто, пропасти, ждущие на каждом шагу, как в рассказе Эдгара По «Колодец и маятник». Роман Достоевского превращается тогда в камеру № 101 [1], в место, где каждому человеку подбирают его собственную невыносимую пытку, специально, так сказать, по его вкусу,— в камеру самого страшного. Должен сказать, что для меня, напротив, такое ощущение часто бывает при чтении Гоголя, потому что у него в мире Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича нет никаких провалов. Я чувствую себя примерно как со Свидригайловым «в маленькой комнате вроде деревенской бани, и так целая вечность».

В мире Достоевского все, что тяжелыми глыбами лежит на поверхности жизни, все мертвое, тупое — не только не всесильно, а вообще едва держится. Сроки свершаются с непостижимой быстротой. Можно не принимать пророчество Достоевского об Антихристе, но в романе Достоевского конец света все время как-то очень близок. Зло с апокалиптической (или, если хотите, с кинематографической) быстротой, прямо на глазах, кончается опустошенностью, а опустошенность сама себя истребляет. И брезжит новое небо и новая земля.

Последовательность — примерно как в истории. Эпохи разгула зла (скажем, это эпоха жизни Ставрогина, когда

[1] В романе Оруэлла «1984».

он предавался различным порокам, или молодость Свидригайлова) кончаются эпохами тупости, провинциализма, опустошенности; а потом все истлевает. В истории это тление длится иногда десятки и сотни лет; а в романе Достоевского гоголевский ужас мертвых душ, мира гробов, вывернувшегося наружу (как в рассказе «Бобок», который тоже является рассказом-притчей, о некоторой группе героев Достоевского), мира этих мертвецов, гуляющих по Невскому проспекту, — только призрак, только бред Свидригайлова. Быстро приходит избавительница-смерть. Как только душа мертва, тело мгновенно рассыпается в прах. Судорога смерти оборачивается улыбкой второго пришествия. И праведные души прямо с петербургской панели попадают в вечную жизнь.

Однако сходство романа Достоевского с Апокалипсисом нельзя преувеличивать: скорее есть т е н д е н ц и я к сходству, чем зеркальное подобие. Я подчеркиваю еще раз, что опустошенное немедленно, апокалиптически гибнет только в центре, в ядре романа, в той части, где сильнее всего действуют вертикальные связи, в зоне повышенного жара. А на периферии быдло преспокойно щиплет травку. С точки зрения человека, заглянувшего в центр романа, намерение Лужина жениться или стихи Ракитина («Эта ножка, эта ножка подвернулася немножко») звучат совершенно так же, как вздохи трупа, которые рассказчику чудятся (в рассказе «Бобок») на кладбище: «Эх, пожить бы!» Но на периферии мертвецы еще не чувствуют себя мертвецами и вот, значит, сочиняют стишки, заказывают у портного модное платье, женятся.

Между этими крайними сферами, между центром и периферией, можно наметить несколько промежуточных. В центре — одержимые, как я уже сказал, какими-то высшими или низшими силами, втянутые в трансцендентное с головой. На периферии — живые мертвецы. Тут Достоевский продолжает традицию «Мертвых душ». А посередине — едва ли не самая своеобразная, самая специфическая для колорита Достоевского сфера суетящихся, но временами проваливающихся в трансцендентное: Лебедевы, Келлеры... Это Лазари Достоевского, уже начавшие смердеть, и вдруг воскресшие, и вдруг (на один короткий миг) ожившие. Сегодня их подхватило, завтра может подхватить и Лягавого. Поэтому мир Лягавых у Достоевского неплотен, не подавляет, как совершенно сложившийся мир гоголевских рыл.

Можно немного усложнить схему и ввести посередине между периферией и центром два слоя — мятущихся и суетящихся. Это условное разделение, нечто вроде средних ярусов, размещенных между абсолютным верхом и низом. Можно сперва выделить таких героев, как Мармеладов, как Митенька, которые мятутся в своих будничных страданиях бестолково, беспорядочно, но у них есть минуты прикосновения к высшему, я бы сказал, они чувствуют быт до Бога, но плохо соображают и поэтому сейчас же теряют то, что почувствовали, и не живут в Боге, а только стукаются об Него, как пьяный Мармеладов головой о ступени лестницы. Им не хватает Сониной силы и цельности, ее сосредоточенности. В самую святую минуту они готовы, как Катерина Ивановна, вцепиться в волосы Амалии Людвиговны — или броситься с пестиком на отца. Это души слабые и несосредоточенные, подверженные всем страстям, но в основе своей они добрые. Поэтому, если исходить из православного представления о посмертии, из категорического деления на ад и рай, то они примыкают к тем, которые могут спастись.

Другая группа — персонажи вроде Лебедева, которые ближе к отрицательным героям. Они суетятся по-деловому, в запале расчетов и страстей, но несколько бестолково и поэтому, в общем, безуспешно, с деловой и практической точки зрения; это мошенники, а не дельцы. С трансцендентной точки зрения, мошенник все же для Достоевского лучше, чем делец, который спокойно обделывает свои дела. Лебедевы скорее всего обречены аду, но могут и спастись, как антропофаг, о котором Лебедев рассказывает. Все-таки поплакал над графиней Дюбарри. Открытость мошенника добру заметна и в сравнении с вполне мертвыми душами, суетящимися по-ракитински, по-лужински, безо всяких неожиданных остановок, исповедей князю Мышкину и т. п. Вероятность душевного сдвига в Лужине, каким он изображен в романе, так мала, что естественно от нее отвлечься. Слишком уж *правильны* периферийные люди, слишком последовательны в своем кромешном.

Некоторым парадоксом остается Федор Павлович Карамазов, подчеркнуто неправильный, пакостный и в то же время не хуже Лужина знающий, с какой стороны хлеб намазан маслом. На первый взгляд, такой же юродствующий мошенник, как Лебедев. Но тут есть различие, и очень важное. Не всякое паясничанье — юродство. Федор Павлович не юродивый, а только паясничающий безобразник. В этом

смысле он очень раскрывается в келье Зосимы. Лебедев бы на коленях пополз к святому отцу и всю свою привязанность к греху на минуту забыл бы. Выйдя, вспомнил бы, и даже в прихожей бы начал снова обдумывать очередное мошенничество. Просто по привычке. В этом его природа человека юродского (в самом деле) и в то же время юродствующего (играющего в юродство, паясничающего). А в Федоре Павловиче никакого смешения нет, одна низость. Это «юродство» в просвещенных глазах, для которых за ярким светом разума, озарившим внешнее, внутреннее совсем скрылось. Юродство как ругательство (наподобие «карамазовщины» в устах Ракитина).

Федор Павлович юродствует, подражает юродивому, но безо всякого действительного юродства, безо всякой неправильности духа, без задыхающегося косноязычия Лебедева. Федора Павловича я никак не могу отнести к юродивым, потому что у юродивых героев Достоевского есть какое-то прикосновение к чему-то нарушающему распорядок, так сказать, грубых вещей. А в Федоре Павловиче этого нет, он как бы антиюродивый, то есть вся внешность того юродивого, в котором есть и что-то светлое, но вот этого светлого нет. Это скорее пакостный уездный вариант российского Вольтера, смесь Ноздрева с Вольтером, и история его со Смердящей — реализация метафор «Орлеанской девственницы».

Вообще безобразие и юродство имеют у Достоевского бесконечно много оттенков, и это, пожалуй, мир, в котором он наиболее свободно себя чувствует; он с непостижимой точностью угадывает протоки этого странного мутного мира и вдруг с изумлением втягивает кого-то поближе к центру, на исповедь к Мышкину. И если спросить, почему он выбрал именно этого для исповеди, я думаю, Достоевский не мог бы объяснить, почему он выбрал Келлера, а не Фердыщенко. Мог бы выбрать и Фердыщенко. Так что тут какая-то совершенная свобода от каких бы то ни было внешних законов. Единственный внешний закон, что не поддаются вытаскиванию самодовольные. Вот можно вытащить Келлера, но нельзя вытащить Лужина. Лужин совершенно доволен собой, и тут ничего нельзя сделать. Мытарь может спастись, фарисей безнадежен.

Художественным чутьем Достоевский это как-то безошибочно чувствовал, но если говорить о его понимании, то здесь мы вступаем в область довольно печальную, область идеологических недоразумений. Пытаясь осознать,

как все это происходит, Достоевский весь слой самодовольных, рациональных людей относил за счет западного влияния. От этого ужаса мерещившегося ему общества массового потребления, с массами Лужиных и Ракитиных, спешащих к своей жвачке, он прятался за идею западного мира, живущего своей особой бездушной жизнью и только слегка задевающего и захватывающего некоторые поверхностные слои совершенно особого и, в сущности, ей неподвластного русского общества. Русский человек у Достоевского часто бывает низок, но он сознает свою низость и в сознании своей низости сохраняет человечность, сохраняет свое отношение к Богу. А социальная машина, как правило, выводится как явление нерусское, и имя у нее обыкновенно нерусское: «бернары», кавалер де Грие и девица Бланш, пан Муссялович, Лямшин...

Тут я хочу обратиться к одной мысли, которая меня поразила. Это логическая ошибка Брюсова. Брюсов разделил героев Достоевского на мужчин, женщин и иностранцев. Если такую ошибку сделает ученик и вы — учитель, то, конечно, вы это подчеркнете красной чертой и снизите ему оценку. Но если логическую ошибку сделал человек, который учился, по-видимому, хорошо и формальную логику знал, то нам, право же, очень интересно подумать, почему Брюсов, умный человек, пошел на такой алогизм. Право же, у Достоевского люди действительно делятся на мужчин, женщин и иностранцев, потому что иностранцы и инородцы у него не люди, а какие-то карикатурные марионетки, которых дергает за ниточку дьявол. Кроме того, в романе Достоевского можно выделить еще один пласт, пласт идеологических карикатур.

Особый вопрос, каким образом человек, который видел князя Мышкина, который каждого готов принять в свою душу, смог изображать своих идеологических и этнических оппонентов в таком карикатурном виде, как это сделано у Достоевского. Это очень сложный вопрос, он будет подробнее разобран в главе об антикрасноречии Достоевского, а здесь я хочу только коснуться эстетической стороны этого дела: каким образом явная карикатура (Щедрин был отчасти прав; когда он почитал «Идиота», он был поражен: наряду с фигурой Мышкина там есть другие фигуры, нарисованные дрожащей рукой пасквилянта...), каким образом это явное и злонамеренное искажение не разрушает общего чувства глубокой правды, которую создает роман Достоевского.

Толстой писал в «Севастопольских рассказах», что его герой — правда. И в данном случае термин «правда» совершенно ясен. Это верность фактам. Очень тонко увиденным, прослеженным до глубины, но фактам очевидным, очищенным от условного, ложного знания, увиденным заново, глазами ребенка. В этом смысле Лев Толстой верен словам Иисуса: если не будете как дети, не войдете в Царство. И он на мгновение возвращает читателю эти детские глаза, которые видят все так, как видят дети. Этот ребенок видит всех голых королей голыми, видит все подлинно прекрасное подлинно прекрасным. В этом его правда.

Герой романа Достоевского — тоже правда. Но какая она — это очень трудно выразить. Во всяком случае, в частностях Достоевский очень и очень может солгать. Роман Толстого не выдержал бы таких судорог пера, таких фактов, по-лямшински поставленных на голову, таких полемических красот. Толстой не любил Чернышевского, но не написал бы «Крокодила, или пассаж в Пассаже», он не любил нигилистов, террористов и инородцев не очень любил (впрочем, не очень много и думал о них, не удостаивал). Но если представить себе, что в роман Толстого ворвалась компания Бурдовского или высунулся Лямшин, через окошко торгующийся с Шатовым, то роман Толстого тут же распался бы на куски. До читателя даже не дошло бы это. Написав такую сцену (если вообразить себе невозможное возможным, что Толстой написал бы эту сцену), он тут же схватился бы за голову и ее вычеркнул, потому что она с точки зрения его понимания реальности неправдоподобна. А роман Достоевского все это выдерживает. Больше того, он завоевывает души и таких читателей, которым история про младенца, которому жид отрезал пальчики, решительно не могла понравиться. Как-то так выходит, что мы всё прощаем Достоевскому и проходим мимо, к правде, ради которой даже такие вещи, которые мы другому не простили бы, совершенно необходимо простить. Как будто ты имеешь дело с юродивым. Правда Достоевского — это правда целого, не складывающаяся из фактов, а пробивающаяся сквозь факты. И так как нелепость, искажение обыденных связей есть здесь *условие* истины, так как внешний слой должен быть в романе Достоевского взорван и искажен, чтобы сквозь него засветились какие-то внутренние пласты, то сходит с рук и злонамеренное искажение, не прием ошеломления, который применяется в ряде духовных традиций и в высшем смысле применяется Достоевским,

а проявление злой воли. Вспышки воли ко лжи входят в процесс творчества и в структуру романа совершенно необходимо, а немного больше, немного меньше — не очень важно... Рационально, владея собой, не втягиваясь в колдовской хоровод, роман Достоевского, я думаю, невозможно было бы написать. Лорка писал, что самое подлинное искусство — это искусство «с бесом». Правда, тут игра слов, по-испански это просто значит «с огоньком». Тут необходимы, возможно, оговорки, но я считаю, что искусство Достоевского — это искусство, которое основано на некотором очень опасном психологическом эксперименте, на опыте человека, расковавшего «слой бесов», какой-то слой темных сил, который у нас обычно подавлен рационально. Достоевский расковывает его с великим доверием, что его спасут, что, отдавшись этому хороводу, в конце концов он пробьется сквозь него к свету. И Достоевский действительно пробивается. Но тут я действительно не могу сказать как, потому что это тот предел, у которого объяснения останавливаются. Кстати, тут для меня проходит граница между Достоевским и Розановым. Розанов вполне понял, что, если расковать своих бесов, можно блестяще писать. Но вот что-то Достоевского спасает, и у него рождается князь Мышкин, и, так сказать, гений вскакивает верхом на беса, в конце концов. А вот у Розанова Мышкина не получилось. Так что как общий метод это, вероятно, действительно очень трудно рекомендовать.

Все попытки подражать Достоевскому (в западной литературе они известны в большом количестве) терпят крах и сплошь и рядом приводят к каким-то вариантам подполья; но подполье — это порог настоящего, это только искушение, через которое Достоевский как-то проходит. Тут ничего нельзя до конца объяснить, совершается какое-то чудо, если хотите. И когда мы говорим «гений», мы имеем в виду нечто необъяснимое. Это необъяснимое остается и в структуре романа Достоевского.

Вот основное впечатление, которое создается. Я думаю, что никакими точными мерками это никогда не раскрыть.

1972—1974

НЕУЛОВИМЫЙ ОБРАЗ

1. Пена на губах

Наивность представляет себе добро и зло как две крепости или два войска, с развернутыми знаменами и барабанным боем идущие друг на друга. На самом деле добро не воюет и не побеждает. Оно не наступает на грудь поверженного врага, а ложится на сражающиеся знамена как свет — то на одно, то на другое, то на оба. Оно может осветить победу, но ненадолго, и охотнее держится на стороне побежденных. А все, что воюет и побеждает, причастно злу. И с чем большей яростью дерется, тем больше погрязает во зле. И чем больше ненавидит зло, тем больше предается ему.

Это верно и относительно абсолютного зла, дьявола. Мне трудно себе представить, чтобы падение Люцифера началось с зависти. Скорее — с излишней ревности. Где-то во времена, о которых ничего не сказано в Книге Бытия, сияющий ангел бросился в бой с инерцией творения, воспротивившейся вечно новой воле Божьей, — из чистой любви к Богу, из чистого порыва служения. Зависть пришла потом. Дьявол начинается с пены на губах ангела, вступившего в битву за добро, за истину, за справедливость, — и так шаг за шагом до геенны огненной и Колымы. Все, что из плоти, рассыпается в прах: и люди, и системы. Но дух вечен, и страшен дух ненависти в борьбе за правое дело. Этот герой, окруженный ореолом подвига и жертвы, поистине есть князь мира сего. Он увлекает, он соблазняет малых сих (и даже больших, по человеческому счету). И благодаря ему зло на земле не имеет конца.

В «Бесах» Достоевский этого не помнит. Он увидел пену на губах «наших» и ужаснулся. Но на его губах та же пена. Он не просто переменил знамя (для этого были глубокие причины), а топчет старое знамя, как будто на него не падал ни один луч света. «Наши» у него с самого начала мерзавцы (Петр Степанович, Лямшин, Липутин) или дурачки (Виргинский, Эркель). Но ведь не был Федор Михайлович ни тем, ни другим, когда вступил в общество петрашев-

цев. И даже террористы не все похожи на Нечаева. Попадались очень светлые духом (Каляев, Сазонов).

Достоевский любит ссылаться на народ. Я тоже сошлюсь. В 1950 году я сидел в одной камере с Никитой Еремеевичем (фамилию забыл), столяром по профессии, беспартийным, сидевшим за правду при всех режимах. Жаль, что он попался на глаза мне, а не Солженицыну, я не сумею его описать. Богатырского роста и силы и совершенной доброты, прямо лучившейся из глаз, и совершенного мужества (не бретерства, не лихости, а именно мужества, как у лермонтовского Максима Максимыча). В первый раз он сидел в 1905 году, за призыв к свержению существующего строя. Получил он за это от Николая Кровавого один год тюрьмы. В Бутырках на него произвели неизгладимое впечатление Гершуни (тогдашний руководитель боевой организации эсеровской партии) и Мария Спиридонова. Не теориями какими-нибудь (он и встречал их только мельком), а одним своим обликом. В партийных программах и теориях Никита Еремеевич мало разбирался, но к человеку был чуток чрезвычайно и следовал всегда своему внутреннему сердечному впечатлению; так что в тюрьму попал примыкающим к большевикам, а вышел примыкающим к эсерам. Просто потому, что поверил хорошему человеку [1].

Какой-то француз, современник великих событий конца XVIII века, заметил: «Революцию задумывают мечтатели, ее совершают герои, плодами ее пользуются мерзавцы». Потом его слова много раз повторялись, и повторялись как смелая, резкая, запретная правда; но они тоже подкрашивают действительность — в сторону, противоположную «Бесам». Кажется, что между героями и мерзавцами пропасть, что мерзавцы приходят только на готовое, после победы. Это не совсем верно. Мерзавец и герой — вещи вполне совместимые. Герои часто сатанеют; это, если можно так сказать, входит в норму, входит в их героическое ремесло (начиная с Геракла, стрелявшего спьяну куда попало, кончая Блюмкиным, спьяну же составлявшим список на расстрел [2]). Не сатанеют только подвижники. Но их мало. Ос-

---

[1] Если не ошибаюсь, в 1917 году Никита Еремеевич снова примкнул к большевикам (победили какие-то новые впечатления) и проходил в сочувствующих до 1929 года. За критику коллективизации попал в лагерь. Из лагеря бежал, жил по подложному паспорту; в 1950 году его снова выловили. Мне приходилось встречать и любить людей вроде Ивана Денисовича, но таких, как Никита Еремеевич, больше не встречал. Обаяния он был совершенно незабываемого.

[2] Факт, засвидетельствованный О. Э. Мандельштамом.

тальные хоть изредка, но сатанеют. А иные и вовсе сатанеют, слепнут от яростного желания разрушить зло и так и живут и действуют слепыми. И революционеры, и реакционеры (для которых зло — революция). И все-таки в каждом лагере, блоке, партии горит или хоть догорает, напоследок, огонь подвига и жертвы, огонь борьбы за правду. В этом вся сила дьявола. Всякая партия относительно права — в борьбе со злом, воплощенным в другой партии.

Грустно читать, как дьявол захватывает самого Достоевского, как ненависть в борьбе с бесами доводит его самого до бесовщины, до каких-то судорог, до пасквиля в описании Лямшина, до литературного доноса на Тургенева (которому он клеит соучастие с Нечаевым-Верховенским совершенно так же, как это сделал бы Кочетов или Шевцов), до принципиального оправдания доноса (и это в стране, в которой, по его же словам, старые понятия о чести Петр разрушил, а новые — не очень привились). Та же бесовщина — только с другого конца.

Может быть, поэтому Достоевский так мало убедил своими «Бесами» (пока сами события не раскрыли их смысла)? Может быть, всякая полемика только ожесточает, сплачивает партии? И моя полемика — тоже?

Как оттолкнуть зло, которое видишь, осязаешь, и в схватке не стать с ним одной плотью? Как вовремя остановиться во всяком внешнем движении, даже в отталкивании от внешнего (кромешного)? Как научиться не искать победы и в споре не доказывать своей правоты? И прикасаться к ранам легко, как пух одуванчика?

О. Сергий Булгаков предполагает, что Варрава был своего рода революционер, террорист. Это очень правдоподобно объясняет поведение тогдашней толпы. Толпа французских или американских мальчиков и сегодня предпочла бы Че Гевару — Кришнамурти. Всякая возмущенная толпа предпочитает Варраву.

Ну а пассивная толпа? Намного ли она лучше? Прав ли ап. Павел, когда он, в захлебе борьбы с духом мятежа, называл слугами Господа слуг императора Нерона [1]?

Иудея погибла, потому что предпочла Варраву. А Ви-

---

[1] «Ибо начальник есть Божий слуга, тебе на добро. Если же делаешь зло, бойся; ибо он не напрасно носит меч; он Божий слуга, отмститель в наказание делающему злое» (Римл., 13, 4). Эти Божьи слуги вскоре бросили христиан на растерзание львам в цирке.

зантия погибла, потому что в ней было слишком мало непосредственного нравственного протеста против зла, слишком много «любоначалия, змеи сокрытой сей», раболепия и холуйства.

Есть две нравственные позиции в безнравственном обществе. Они не одинаково надежны, но все-таки их две: протест — и уход на глубину, где рождается любовь ко всем, даже к мытарям и блудницам, даже к ненавидящим нас... Второе глубже, но гнев тоже бывает святым. В «Братьях Карамазовых» Алеша говорит: «Расстрелять!..»

Христос был распят между двумя разбойниками (то есть зелотами, если принять концепцию Булгакова). Один из них осатанел и хулил Сына Божьего; а другой до конца остался справедливым (каким и был, я думаю, всю свою жизнь) ; и в мучениях не ожесточился, остановил товарища и попросил благословения праведника. Христос сказал ему, что он будет в раю. Достоевский в «Бесах» менее милостив. И только в «Карамазовых» он свой грех исправил. Дело, конечно, не в расстреле. Не в расстреле выход. Но непосредственный протест не может быть осужден. Если он сознает свою неполноту, если он преклоняется перед высшей правдой, хотя бы и в последнюю минуту, — пусть тот, кто без греха, бросит в него камень. Я не брошу. Я только хотел бы, чтобы сознание высшей, внутренней правды приходило не только в последний час жизни, чтобы оно окрашивало *всю* жизнь и придавало самой борьбе за справедливость другой характер, чем резня кауравов и пандавов, Монтекки и Капулетти...

Где двое, где борьба, там и бес. Даже в борьбе с самим собой, за внутреннего человека — против внешнего. «Ибо закон производит гнев, потому что где нет закона, нет и преступления» (Римл., 4, 15). «Ибо мы знаем, что закон духовен, а я плотян, предан греху... Ибо не понимаю, что делаю; потому что не то делаю, что хочу, а то, что ненавижу, то делаю... Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю... Ибо по внутреннему человеку нахожу удовольствие в законе Божьем; но в членах моих вижу иной закон, противоборствующий закону ума моего и делающий меня пленником закона греховного, находящегося в членах моих. Бедный я человек! Кто избавит меня от сего тела смерти?» (Римл., 7, 14—24).

Это относится не только к старому, Моисееву закону. Христианская *благодать* только на миг снимает противоречие. В конце концов у Моисея тоже была благодать,

харизма — а в результате вышел закон. И Павел, своего рода Моисей христианства, домостроитель новой, вселенской синагоги, предписывает ей законы: мужчинам в церкви стоять с непокрытой головой, а женщинам — покрывшись, и т. д. Чем дальше, тем больше было этих новых, христианских законов и тем больше бесов они создавали. В особенности когда появились законы об умерщвлении плоти, монашеские законы. Бесы, разбуженные Пятикнижием, — ничто сравнительно с легионами, обрушившимися на св. Антония [1]. И дух искал спасения от них, и рождались попытки вырваться из двойственности внешнего и внутреннего, к внутреннейшему, в котором все едино. Это долгая история, от Дионисия Ареопагита к Симеону Новому Богослову (признанному святым) и Мейстеру Экхарту (признанному еретиком). История углубления в суть христианства на грани ереси и разрыва с христианством (как с организованной религией, прочно утвердившейся на земле) — ради Христа.

Как только возникла противоположность закона и беззакония, духа и плоти, внутреннего и внешнего, света и тьмы — свет начал ускользать. Осталась поверхность, отразившая свет; но завтра она может стать темной. Тогда иконы начинают отгораживать от Бога, Бог — от Бездны, в которой исчезают всякие слова и нет места даже самым благоговейным. И Мейстер Экхарт говорит: «Внемлите, прошу вас, ради вечной правды и моей души. Я хочу сказать несказанное доселе никогда. Бог и божество не схожи, как небо и земля. Но прежде всего: внутренний и внешний человек различны так, как небо и земля. Правда, Бог на тысячу миль выше, но и Бог становится и преходит.

Но вот я снова возвращаюсь к внутреннему и внешнему человеку. Я вижу лилии в поле, и их светлое сияние, и их цвет, и их листы. Но их запаха не вижу. Почему? Потому что запах их во мне. Как и то, что я говорю, во мне, и я выговариваю это из себя наружу. Мой внешний человек воспринимает создания, как создания. Но мой внутренний человек воспринимает их не как создания, а как дары Божии.

---

[1] Я имею здесь в виду не столько самого Антония, сколько образ его в средневековом сознании. Антоний пробился сквозь своих бесов и достиг света, но средневековье не пробилось, запуталось в бесовщине и отступило перед Новым временем в судорогах dance macabre.

Внутреннейший же мой человек принимает их даже не как дары Божий, но как извечно свое! Ибо даже Бог становится и преходит... Благо тому, кто понял эту проповедь! Если бы здесь не было ни одного человека, я должен был бы сказать ее этой церковной кружке»[1].

Я сам прикоснулся к этим проблемам неожиданно, нечаянно, вне какого бы то ни было отношения к религии (которую считал совершенно сданной в архив). Первое отчетливое сознание внутреннего человека связано у меня с чувством фальши. Мне было 20 лет. Мама задала (с неожиданной живостью) один вопрос, ответ на который я твердо выучил и знал не колеблясь. Я пожал плечами и ответил: «Конечно, ведь...» (следовала институтская формула)[2]. И вдруг, говоря, я испытал острое чувство фальши. Оно было таким отчетливым, что в течение года я до основания пересмотрел всю институтскую ученость и начал высказывать мысли, которые один школьный товарищ аккуратно записывал и относил куда следует. Если бы мама предвидела, какие последствия вызовет ее простодушный вопрос! Она его забыла на другой день. Но я не забыл. Я открыл нравственную интуицию. Я испытал (а потом понял), что всякую абстракцию можно (и нужно) пережить, почувствовать, и то, что воспринято одним умом, не казалось мне больше прочным.

Задним числом я думаю, что голос изнутри не всегда можно назвать чувством. Так говорят. Есть выражение «шестое чувство». Суфии говорили о «глазе сердца»; Ван Ян-мин писал (и очень хорошо) о врожденном нравственном чувстве. Есть некое чувство, чуянье целого в противоположность всем частным соображениям, как в разговоре студента с офицером на первых страницах романа «Преступление и наказание», — голос «природы» в противоположность «уму», рассудку; прямое виденье целого в противоположность логике слепого, бредущего, спотыкаясь, от одного частного к другому, не видя пропасти, в которую сейчас провалится. Но это чувство целого противоположно не только уму. Оно также противостоит и пяти чувствам. Например, грубые чувства Митеньки (а совсем не ум) могут толкать его к безобразию, и внутренний голос, вместе с умом, запомнившим некоторые понятия о чести, о порядоч-

---

[1] «Об исхождении Духа и возвращении его». — «Проповеди и рассуждения». М., 1912, с. 29—30.

[2] Ср. мою статью «Мамин вопрос». — «Век XX и мир», 1989, № 3, с. 19—25.

ности и пр., могут удерживать от свинства. Скорее надо говорить именно о внутреннем голосе, о сократовском демоне, который в Сократе был сильно развит, в нас — слабо, но который по природе есть в каждом. Можно приписать этот голос особому существу, «зародышу просветленного», как говорят некоторые буддисты[1], или «внутреннему человеку», как сказал ап. Павел. Можно различать внутреннее как прикосновение к глубине и внутреннейшее — как слияние с ней. Образно говоря, Павел — внутренний человек, Христос — внутреннейший. Но бывает и так, что внутреннее и внутреннейшее нераздельно (как в словах «Царство Божие внутри нас»). Бывает, что Павел мертв, а живет в нем только Христос; а один раз и Христос сказал: «Отче, Отче, зачем Ты оставил меня?» Различия текучи, неуловимы, и только в уме они твердеют. Ум вводит четкие различия, чтобы дать представление о глубине тем, кто непосредственно ее не чувствует. И тотчас вместо благодати рождается закон, со всеми его бесами...

Во внутреннем человеке (если брать внутреннее широко) или во внутреннейшем (если брать внутреннее узко) чувство и ум нераздельны. И если мы воспринимаем его то как шестое чувство, то как Разум и Слово, то это скорее всего похоже на восприятие слепых из джайнской притчи, пощупавших слона: один — за ногу, другой — за хобот, третий — за клык, четвертый — за брюхо. И в результате описали его как колонну, змею, копье и мешок.

В нас есть то, что называют образом Божьим. И он прозябает в нас, забытый, голодный, подавленный. Когда мы не даем ему расправиться, мы как бы еще раз распинаем Бога. Иногда до смерти, до того, что совершенно убиваем Его в себе. И вместе с ним — себя. Как Свидригайлов и Ставрогин. Но зародыш просветленного могуч, и совершенно задавить его трудно. Нет-нет, а очнется и зашевелится. И может спастись разбойник, распятый одесную Христа, и может просветлиться Митенька, даже (мгновениями, и очень короткими) Лебедев и Келлер...

Достоевский все время кружится вокруг этих проблем. Гальцева и Роднянская правду сказали, разбирая плохую книгу Бурсова («Новый мир», 1972, № 3), что двойничество его героев по большей части означает спор внешнего и внутреннего человека. Иногда ситуации романа прямо можно свести к посланиям ап. Павла. Митенька (как мы

[1] Технический термин — татхагатагарбха.

уже заметили) раздвоен по Посланию к Римлянам: он не сомневается в Законе, в идеале Мадонны (христианская, личностная форма Закона), но следует, по низости своей натуры или по бесовскому наваждению, идеалу содомскому. Иногда ситуация вывернута наизнанку: разум (эвклидовский разум) создает содомский антизакон, а внутренний голос выступает как чувство, как «натура» (Раскольников, Иван). Это тоже по Павлу, только по другому Посланию, к Коринфянам: «ибо разум века сего — безумие перед Господом».

Но всего Достоевского к таким сравнительно простым положениям нельзя свести. Какая-то сила (не будем разгадывать, как назвать ее) влечет его дальше. Он все время хочет попробовать, что будет, если Христос столкнется с истиной? И когда Версилов раскалывает икону, он, может быть, «двоится» не только между гордыней и смирением (между богочеловеком и человекобогом), но еще между внутреннейшим Христом и его оболочкой. И может быть, этот внутреннейший Христос, зыбкий, неуловимый, глубже того, который живет как закон в страннике Макаре. Я думаю, что двойничество героев Достоевского не допускает однозначного толкования и толкование самого Достоевского — не окончательное. Я думаю, что в героях Достоевского одновременно могут быть не одна, а две раздвоенности, спутанные друг с другом, и когда герой выходит из раздвоенности, то иногда от силы, от преодоления тьмы (как Раскольников, от победы любви), а иногда скорее от усталости, от готовности пожертвовать чем-то, может быть, и высшим, но больше не выносить душевного разлада; и в Версилове мне чудится скорее второе. В *каждом* смирившемся герое Достоевского можно найти и силу и усталость; разница в акцентах; и в каждом смирении перед «народной» правдой есть просветление, а есть и надрыв и *выдумывание* почвы, которой на самом деле нет (как в Шатове).

Ясно одно. Как бы Достоевский *задним числом* ни перетолковывал свое кредо, созерцание Христа вне истины и истины вне Христа постоянно действует в нем, как скрытая пружина, и заставляет почти помимо воли выходить за рамки известного, отпечатанного в памяти народа — к неизвестному, к сотворению заново. В его романах встречаются удивительные вещи. Например, малограмотная Марья Тимофеевна говорит, как Спиноза: «Бог и природа одно». Князь Мышкин, напротив, совершенно не способен сказать о вере теми формулами, которые, собственно, и составляют

вероисповедание. Все, что он ответил Рогожину, мог бы повторить индуист, буддист, суфий. Во сне Версилова Христос сходит к человечеству, отвернувшемуся от него[1]. И в «ультрамонтанской» теории Ивана церковь, поглотив государство, тем самым перестает быть и церковью, чем-то особым от мира, лежащего во зле.

Конечно, смешивать героев с автором недопустимо. Но и отделить их совершенно нельзя. Тем более что под теорией Ивана автор как бы расписывается. В романе иеромонахи признают ее («буди, буди»). Старцы Оптиной пустыни, их прототипы, были (по свидетельству К. Леонтьева) чрезвычайно возмущены этим.

Достоевский все время ходит по краю непосредственного переживания вечного, вне всех тех слов, которые созданы были разными вероисповеданиями; но как только он сознает эту возможность — она пугает его. Я не говорю о гордецах, поставивших свою эвклидовскую идею вечного на место подлинно вечного (Иван, может быть Ставрогин). Но у Кириллова действительно что-то было, не одна идея (идея его как раз очень слабенькая, почти убогая; даже трудно придумать что-то более нелепое). Почему Достоевский отшатывается от него, от его опыта (не такого уж далекого от мышкинского опыта высших мгновений)? Почему Кириллов непременно должен оказаться во власти какой-то idée fixe? Почему благословен только Шатов, поверивший вместе с Богом, и даже вместо Бога, в народ, в народный образ Божий?

Я еще буду говорить о загадочном характере Кириллова, о каком-то постоянном ощущении грани правдоподобного и неправдоподобного, натянутого. Но до всякого анализа бросается в глаза какое-то страстное недоброжелательство автора, за которым, может быть, страх.

Есть какая-то точка, в которой свет начинает дрожать и мигать в уме и сердце Достоевского. На самом пороге той гармонии, в которой нет уже никаких противоречий и все реки вливаются во внутреннее море. Что-то запрещает ему сделать последний шаг. Страстный защитник внутреннего (ср. Христа в молчании с Великим инквизитором) вдруг хватается за внешнее и как бы пытается удержать вечность за шиворот, пригвоздить к тлену, к месту и времени, к народу, к его будто бы особой миссии среди других

---

[1] В каком смысле? Может быть, от слов о Христе, от вероисповедания?

народов мира, к православной и даже государственной идее России. А если не удается, то пристрелить, пришибить, принизить. Кирилловским выстрелом из пистолета. Самим образом Кириллова. Если бы вместо страха и ненависти к обособленной личной идее была спокойная независимость от всех внешних идей, личных и коллективных, не было бы надобности расстреливать задумавшегося инженера.

Наверное, многое здесь шло от личного опыта, от страха перед самим собой, страха своих слабостей, своей способности от высшего мига перейти тут же к низкому, к пене на губах. Многое определила зависимость от твердого внешнего идеала, пусть не закона, а образа, от идеала Мадонны, и боязнь разрушить свой собственный внутренний мир, основанный на поклонении Христу. Однако какую-то роль, несомненно, играл и опыт человечества, склонность человечества в целом к ересям, то есть к соскальзыванию назад, к внешнему, от каждой попытки пойти дальше внутреннего закона и образа.

2. Почва

У Калло есть такая гравюра: огромный развесистый дуб, и на нем висит человек двадцать — мародеров или разбойников, попавшихся целой шайкой, Бог весть. Вешают двадцать первого. Он стоит на ступеньке приставной лестницы, петля на шее, а снизу карабкается монах и протягивает крест. И вся почва для бедного мошенника — этот крест. Сейчас он вопьется в него взглядом или, может быть, прижмется к нему губами, монах соскочит на землю, а лестницу выдернут из-под ног. Всю лестницу. Со всеми ступеньками. Так что бесполезно спускаться на ступеньку ниже или подыматься выше, насколько позволит веревка и связанные руки. И все, на чем человек пытается утвердиться, бесполезно. Только этот крест.

Когда Достоевский говорит о почве и беспочвенности, он, мне кажется, чувствует ту же веревку на шее. Внешним образом речь идет о России, о следствиях Петровской реформы, о сближении с народом и пр. Но стать ближе к народу — это только перейти со ступеньки на ступеньку. Бедному мошеннику на минуту легче становится дышать, и так естественно поверить в отсрочку казни. Но через минуту веревка снова натянется, и истина схватывает

за горло. По крайней мере в иные минуты Достоевский чувствовал именно так. Сохранились свидетельства, что он ждал конца света не когда-нибудь, а в ближайшие десятилетия. Значит, хоть в эти-то минуты он не надеялся больше ни на русский народ, ни на православную церковь и чувствовал надвигавшийся надлом всей нашей цивилизации, и западноевропейской, и русской, всей.

Как он в такие минуты смотрел на свои собственные планы насчет Константинополя и пр.? Наверное, как умирающий — на колоду карт. Все эти короли, королевы, валеты, белый царь, Третий Рим оказывались тогда решительно вне Христа и Христос — вне истории, и единственной почвой был Он. Как для мошенника, которому монах, карабкаясь по шаткой лестнице, протягивал распятие.

Сейчас все человечество сознает на шее веревку. По большей части сознает довольно отвлеченно и, пока суд да дело, отпускает бороды, танцует варварские танцы, записывается в очередь на холодильник, беспокоится о судьбе Иерусалима, анализирует структуру волшебной сказки и пр. Но кто действительно почувствовал пеньку на шее, тот впивается глазами в солнечный луч, как Достоевский на Семеновском плацу, всеми силами души, с таким напряжением, чтобы выпрыгнуть из смертельного времени прямо в Божью вечность. И если не выпрыгнуть, то хоть прикоснуться к *образу* вечности.

Да, но почему этот образ только Христос? И если только Христос, то почему японский мошенник, которого распинали воины бакуфу (правительство сёгуната), не вспоминал Христа? Почему он взывал к другому имени Господа и твердил, глядя на свой последний луч: Наму Амида-буцу! Наму Амида-буцу! Хвала будде Амитабе!

3. Бог и грех

Гуманизм не знает ни греха, ни Бога и не знает древнееврейских (и средневековых) комплексов и неврозов от неспособности дотянуться до своей божественной мерки. Гуманисты-греки были здоровые люди. Они не стыдились наготы и предавались радостям плоти (и лесбийской, и дорической; а Диоген и онанизму) без внутренней расколотости, под ясным солнечным небом. Половые извращения были бытом, даже среди новообращенных христиан из язычников (ср. апостольские послания Петра и Павла).

Потом, в период Ренессанса, вместе с возрождением изящных искусств, содомия также возродилась и пережила второй расцвет (третий — в наши дни); а просвещенный король Фридрих II наложил на дело о скотоложестве резолюцию: «В моем государстве существует свобода верить и... (глагол)» [1].

В древнем Средиземноморье сама религия была гуманистической. Тогда, как говорил Шиллер, боги были человечнее и люди божественнее. В Египте, во время великого праздника, девушка на площади отдавалась козлу. У греков были вакханалии. Острый стыд, испытываемый при этом Иосифом (о котором напомнил роман Т. Манна), чувство мерзости перед Господом нельзя, с точки зрения язычника, расценить иначе как социальную патологию.

Когда семеро говорят — пьян, ложись в постель. Норма есть норма, нечто среднестатистическое, и то, что от нее отступает, — безумие. Когда все языци покоряются вавилонской власти, безумны пророки, обличающие блудницу (и прав был впоследствии «добрый» царь Николай, объявив Чаадаева сумасшедшим!). Когда все языци признавали власть Эроса, безумием было искать очищения от плотского греха. В истории древних евреев была логика; были века выработки нового нравственного идеала и нового отношения к греху, к искажению образа Божия. Для язычников идея греха пришла как чума, как повальное безумие, которое поразило гниющую Римскую империю, стало вселенским, дотянулось до рыцарей, сходивших с ума от любви к Святой Деве, и до плясок смерти.

Потом наступил величественный восход солнца. Разум взошел на свой престол и установил, что Константинов дар (а заодно и Дионисий Ареопагит) подложны. Гуманизм разделил на этажи «души готической рассудочную пропасть», и начался новый расцвет искусства. Но, странное дело, он оказался очень недолгим. Уже к XIX веку умерла архитектура, умирала скульптура, живопись находилась в самом плачевном состоянии (Маркс спрашивал, почему это,

---

[1] Этот аспект Ренессанса и Просвещения как-то мало изучен. А между тем Достоевский вряд ли неправ, связывая интерес Ставрогина к извращениям с лекциями Степана Трофимовича. Во всяком случае, таково аристократическое понимание Просвещения. Просвещенные властители были больше пакостники. Иосиф II Австрийский, сидя в бардачке, заметил: «Для моего апостольского величества нет ни эллинок, ни иудеек, только б...» Совершенно в духе Федора Павловича Карамазова за коньячком.

и не находил ответа). Сама жизнь постепенно начала иссякать, и герои экзистенциалистской прозы, подобно Николаю Всеволодовичу Ставрогину, то хотят доброго дела и испытывают от этого удовольствие, то злого, и опять испытывают удовольствие, но как-то всё вяло, без воодушевления, и чем дальше, тем более вяло, и тем больше хочется удавиться. И вот тут, с отчаяния, люди стали ненавидеть солнце и бросились в объятия ночи, «романтической идеологии», веры.

Бог и грех нераздельны. В бездне Бога открывается взгляд на бездну греха. А в бездне греха рождается тоска по Богу. Чувство жизни, которое раскрывает Достоевский, — именно это. Древний грек с отвращением назвал бы его еврейским.

В русской культуре есть «эллинский», языческий пласт. Его выразил (вопреки своему головному христианству) Толстой. Выразил в Ерошке, в Наташе Ростовой. Они, конечно, не гуманисты в книжном смысле этого слова. Но если бы Наташа Ростова удостоила быть умной, она была бы умной гуманистически. И все гуманисты любят Наташу Ростову.

Достоевский идет от другого пласта русской культуры, от XVI—XVII веков, от чувства подавленности грехом, родившегося в московских кабаках и застенках. Набросок Достоевского — это Повесть о Горе-злосчастии и как оно довело молодца да во иноческий чин (так же как набросок Толстого — в Слове о полку Игоревом). Гуманисты просто хотят забыть темное наследство, отвернуться от него, как молодой офицер от солдата, кричащего под розгами (в романе «Война и мир»). Они хотят видеть русское раздолье — и не видеть русской духоты, не помнить наследственного греха, глубокого, закоренелого, вопиющего. Тяжело, когда тебе разрывают душу и показывают следы насилий и погромов, рабства и холуйства. Прекраснодушное мировоззрение — либеральное или почвенное — есть некий покров, наброшенный над бездной, над ночью народного духа.

Достоевский этот покров срывает. Он весь ночной. Даже в своих пороках, в своих попытках облить грязью жертвы насилий, подавленные российской властью, он все же бессознательно исходит из комплекса вины, из стихийного чувства вины, греха, из бесконечного списка грехов, наделанных Карамазовыми и не искупленных двумя или тремя

святыми. Каждая страница Достоевского вопит о грехе и покаянии, есть исповедь отягченной грехом народной души — до просветления. «Все мы друг перед другом виноваты...»

Мистическое чувство вины, по-видимому, вообще связано с какой-то земной болезнью. По крайней мере в той степени, в которой «больной человек ближе к своей душе». Разумеется, не всегда ближе, и умирающий Луначарский возразил (об этом писал художник Б. Ефимов): «Больной человек ближе к своему телу, и именно к больному телу». И все же в болезни что-то есть: выключенность из будничной череды, взгляд на жизнь как целое (потому что она как целое уходит из-под ног), вопрос о смысле этого целого...

Так и с социальными болезнями. Патологией древних евреев была диаспора. Евреи ведь с самого начала чужаки, «пришельцы», «странники» (так переводится само слово «иври»). В странствиях вынашивали они образ Спасителя. Но, собственно, вынашивали пророки, а кругом было много гниющей, вырождающейся плоти. Дух святой вошел в гниющее тело. Греческий народ, несмотря на все свои пороки и извращения, был гораздо здоровее. Но он остался в язычестве, пока его не просветил ап. Павел.

Русской патологией была *беспочвенность*, созданная Молохом Российской империи, ломавшим на куски свое собственное прошлое, как Грозный с опричниками и Петр на всешутейшем и всепьянейшем соборе. Русской патологией была сама эта империя, Третий Рим, ради которого народ был отдан в рабство, в крепость, предан батогам, дыбе, шпицрутенам и всем прочим казням московским [1], — единственно ради того, чтобы держать другие народы, павшие под власть царей, в еще большем унижении. Русской патологией была власть, свернувшая человека в бараний рог. Разные язвы, но чувство боли — одно; и книга Иова — любимая для Федора Михайловича Достоевского. А романы Достоевского — любимые книги в Израиле (по статистике — более любимые, чем в России).

Впрочем, нет ли и других аналогий? Разве *здоровая* Испания породила Кальдерона и его современников? И разве в здоровое время жил Августин? В самое больное для Рима и большинства римлян. Но оно было хорошим временем для того, чтобы писать «Исповедь»: живи Августин

[1] Дыбу называли московской пыткой.

в век Сципиона, под гром римских побед, он никогда не отделил бы град земной от града Божьего (великая мысль, до сих пор не поместившаяся в почвенные головы). И если бы не гнила Испания — не было бы смертного напряжения духа в испанском барокко, и не было бы святых Эль Греко (сына двух гниющих цивилизаций), и не было бы трагедии «Жизнь есть сон».

Распространяясь, гниение в конце концов убивает и дух. Но есть какой-то миг болезни, который выше самого цветущего здоровья. И Достоевский сумел выразить именно этот миг. Может быть, потому он так близок современной душе? Я не берусь судить с точки зрения вечности. Но сейчас он ближе к душе человечества, чем другие писатели. Может быть — не менее великие и гораздо более здоровые.

Для верующего созерцание греха есть созерцание Бога. Ибо только Бог может уравновесить грех. Грех — то, с чем не может справиться наша «плоть», наша «природа», то, что низко — и сильнее нас. То, что унижает нас в нашем гуманизме, заставляет презирать себя и, тоскуя, искать дверь в глубину, к Царству Божию внутри нас, к новому Адаму.

Тяжкое присматривание к греху — это начало радостного присматривания к Богу, ощущение твари, прикоснувшейся к Творцу. В глазах гуманистической интеллигенции все это просто патология. И Достоевский — писатель, которого много раз обвиняли в патологии. В патологии и антигуманизме.

Сколько было написано о болезненности Раскольникова, сколько пытливых умов исследовали его поведение с судебно-медицинской, судебно-психиатрической, психоаналитической, социально-психологической и социологической точек зрения! И как все концы у них гладко сходились с концами!

А для верующего Раскольников вовсе не выродок, не патология, от которой интеллигент обязан отмежеваться, спасая свое доброе имя. Раскольников — каждый человек. Первое движение каждого — скрыть свой грех. Чтобы он затерялся, как старая вещь среди других вещей. Как обычно это бывает с маленькими человеческими грешками. Но внутренний голос подсказывает, что углубление в совершенный грех — это путь к Богу. И потому грех должен быть обнажен и омыт покаянием. Раскольников, покоряясь Соне,

делает это сперва внешне. Выходит нелепо. Но «кто хочет быть мудрым в мире сем, тот будь безумным...». Внешнее должно стать внутренним: тогда нелепое станет лепым, прекрасным.

Здравый смысл говорит: забудь свой грех. Ты потрогал свечку и обжегся. У тебя выработался рефлекс. Ты больше не будешь. А растравлять ожог — это патология. Мазохизм.

Вера говорит: вспоминай свой грех. Вспоминай свою тоску, которая выталкивает тебя из греха (или из жизни, если иначе не выходит). Вспоминай свое отвращение. Это тоска по Богу. И она приведет тебя к Богу, если будет достаточно сильной.

Каждый из нас — Раскольников. У каждого из нас есть свой тайный грех. И каждому из нас открыта бездна Бога. Но мы ее боимся. Мы не готовы вступить в нее. И потому предпочитаем забывать свои грехи. Это норма. И то, что нарушает норму, мы называем болезнью. Болезненным стремлением копаться в душевной грязи.

Средний интеллигент думает, что он лучше Раскольникова. Раскольников убил, совершил уголовное преступление. А я, имярек, не убивал, и никто не вправе судить меня.

Но «мы все убиваем тех, кого любим» (Уайльд). А кого не любим — и подавно. Только не топором. Убиваем ложью. Убиваем некстати сказанной правдой. Убиваем словом. Убиваем молчанием. Убиваем душу, не защищенную никаким законом, — и садимся пить чай [1]. Раскольников отличается от нас не тем, что он убил, а только тем, *как* он это сделал: «храбрый человек — ножом» (Уайльд). Не повредив души — ни процентщицы, ни Лизаветы [2]. И еще одним. Тем, что он смыл свой грех.

Каждый из нас — Раскольников. Но не каждый встретил свою Соню. Не каждого она перевернула. Не каждого заставила преклониться. Как, какой силой? Оставим на время Раскольникова, подумаем о ней. Какая сила ежедневно очищала Соню от грязи? Как она сумела зарабатывать свой кусок хлеба на панели и быть чистой?

---

[1] «Миру ли провалиться, или мне сейчас чаю не пить?» («Записки из подполья»).

[2] Я не хочу сказать, что убивать тело (как Раскольников) хорошо. Но убивать душу («По поводу мокрого снега») еще хуже. И не так *очевидно* плохо. И не так толкает к покаянию.

Благодаря молитвенному усилию. Простота, даже некоторая убогость разума облегчили ее задачу. Она не теряется в рассуждениях (они погубили бы ее), а берет буквально все написанное в Евангелии и через эту букву обращается к духу, которым наполнена святая книга, к свету. И сознание открытого, явного греха, жгущее ее огнем, как плеть, в каждом презрительном взгляде женщины, брошенном на ее платье, и в каждом сальном взгляде мужчины, падающем на плечи, — не дает ей ни минуты душевной праздности. Всю свою душу она отдает молитве, горячей, страстной, полной всей силой любви, которую Бог дал ей, а свет оплевал, и эта молитва так сильна, что грех — внешний, наружный — тут же смывается, и она снова чиста, как в самых неправдоподобных средневековых легендах.

Нам труднее. Не внешне: наша панель, на которой мы себя проституируем, почище. На ней меньше окурков, и те, кто нас проституирует, не шарят по телу. Им достаточно души. Но это разница относительная, сущность проституции панельной, журнальной, научной — одна и та же. Грех наш — не чище Сониного. А внутренне нам труднее. Наш разум слишком развит, чтобы верить так, как Соня. Ему нужно пройти свой квадрильон, свои муки чистилища, чтобы увидеть в свете свет и во тьме тьму. Нам труднее. А без молитвенного усилия мы так же не проживем, как Соня. И уже начинаем это чувствовать [1].

Каждый из нас — или Раскольников с его теориями (и вспышками ярости), или Соня с ее молитвой. Есть еще Мышкин; но до Мышкина нам трудно достать. Я буду, если хватит сил, писать о Мышкине особо [2]. Здесь достаточно сказать о Мышкине несколько слов. Мышкин не сразу стал Мышкиным. Он вышел к своей душе из такой тьмы, из такого помрачения разума, что нам даже представить это себе трудно. До Мышкина нам *дальше*, чем до Сонечки, и не с него нам начинать, Мышкин — как бы наш внутреннейший человек. Мы едва можем прикоснуться к нему. Вырастить этот зародыш просветления даже до той незрелой, ранимой зрелости, как в романе «Идиот», очень не просто. И путь к этому, один из путей — брак Раскольникова и Сони. Соня — наш молитвенный человек, и соеди-

---

[1] Здесь имеется в виду молитвенное в самом широком смысле слова, *включая* медитацию.

[2] См. главу «Князь Мышкин».

нение с ней — намек на исход всего нынешнего спора религии с гуманизмом.

Раскольников сумел найти этот выход. Сумел, потому что у него была сила. Для покаяния силы нужно не меньше, чем для убийства. Даже больше. Великие покаяния реже, чем великие убийства. И я люблю в Раскольникове его силу, его решимость. Бывают случаи (разумеется, не придуманный Раскольниковым эксперимент, а действительные, жизненные случаи), когда нужно взять на себя грех действия. Когда попадаешь в лабиринт, из которого нет безгрешного выхода, и бездействие — тоже грех.

Нельзя жить с людьми и оставаться чистым как стеклышко. Желание совершенной чистоты ведет назад, в каморку, вынашивать там свою гигантскую идею. А пока кормиться за счет пенсии матери и унижений сестры.

Жить (по крайней мере в санкт-петербургских трущобах) — значит выбирать, как Кандид, между расстрелом и шпицрутенами. Бросить Катерину Ивановну с детьми? Уехать в другой город, в другую страну, не видеть их больше, не смотреть, как они подыхают? Или идти на панель? Надо выбирать. И как бы ни выбрать — значит растоптать какую-то часть самого себя. Иначе в санкт-петербургских трущобах не проживешь. И всякая победа здесь становится мученьем, несчастьем, и нельзя вынести ее без жгучего покаяния, без мучений совести и бессонных ночей.

Только через эти страдания можно пробиться к Царству Божию, которое внутри нас, и к блаженству, которое оно дает, даже после квадрильона мук. Это Достоевский повторял без счета. И он совершенно прав. А потом? Потом внешний человек становится послушным орудием в руках внутреннего — как тело опытного актера.

Михаил Чехов писал, что на сцене постоянно ощущал реальность своего высшего «я»; оно со стороны наблюдало и направляло низшее, руководило им и сочувствовало страданиям и радостям героя [1]. Я думаю, что разница между сценой и «действительной» жизнью не очень велика. Низшее «я» и в быту — только тело актера, и высшее «я» так же наблюдает и сочувствует ему, как на сцене, не сливаясь с ним и не давая забываться. Не позволяя (как это делает плохой актер) ломать мебель, выкручивать руки партнерам и душить своих любовниц.

---

[1] Ср.: Моров А. Трагедия художника. М., 1971, с. 101. Книга эта в целом плохая, но в ней есть несколько интересных страниц: там, где автор просто пересказывает Чехова.

Жизнь высшего «я» тоже знает страдания, но на иной, целостный лад, как нить неразрывной ткани.

Высшее вырастает из молчания Бога. Оно живет не собой, а Им. Оно делает то, что Он хочет. Но и Бог ведь страдает. И высшее «я» соучаствует во всем его бытии, сорадуется — и сострадает.

Тайна, которой причастен наш внутреннейший человек, непроницаема для разума. Я верю, что она светла и в этом свете тонет темная тайна дьявола. Но я не знаю, как это выходит и какова тайна сама по себе, в своей глубине. До меня доходят только смутные отблески, отзвуки:

Колокольчиков тонких чистейшие звоны
Из глубинных подпочв бытия.

(Рильке, «Сонеты к Орфею», ч. 2, 16)

Что-то входит в сны. Но сны умеют пересказывать только поэты. Их стихи — лепет о Боге. Я могу толковать этот лепет, но самого Бога — не могу.

Я знаю только, что Бог от меня хотел бы, если бы Он чувствовал так, как я. Он хотел бы, чтобы я сорадовался Ему, сострадал и сочувствовал в Его творчестве. И я пытаюсь делать это. Сорадоваться Ему, как дети, не отличая внешнего света от внутреннего, дерева от создателя. И сострадать Ему; ибо Он в каждом страдающем существе, в каждом ребенке, о котором говорит Иван, в каждой больной голове. Иван протягивает свой билет в пустоту. Внешнего Бога, смотрящего со своего трона, как Кронеберг сек свою падчерицу, нет. Каждый страдающий человек может сказать:

Бога ударили по тонкой жиле,
По руке или даже по глазу — по мне.

(З. Миркина, «Бог кричал»)

Наконец — содействовать Ему, передавать другим крупицы света, залетевшие в мой дух. Вот то, что я знаю. И еще знаю, что первое, второе и третье неотделимо и только в неотделимости истинно:

Тот лишь, кто вслушался в стон
Мертвых селений,
Может почувствовать звон
Вечных хвалений.
Тот лишь, кто с мертвым познал,

Вкус асфоделей,
Помнит, как тихий хорал
В вечности пели...

(Рильке, «Сонеты к Орфею», ч. 1, 9)

Полнота радости, смешавшейся со скорбью и перелившейся через край, дает полноту света, сливающегося с Божьим, и полноту творчества:

Брошенный в лиру твою камень стал ласковым звоном;
Все, что коснулось тебя, — трепет, стиханье и слух.

(Рильке, «Сонеты к Орфею», ч. 1, 26)[1]

Об этом же, своим, юродским, но по-своему прекрасным языком говорит у Достоевского Хромоножка:

«А по-моему, говорю, Бог и природа есть все одно». Они мне все в один голос: «Вот на!».

А тем временем и шепни мне, из церкви выходя, одна наша старица, на покаянии у нас жила за пророчество: «Богородица что есть, как мнишь?» — «Великая мать, отвечаю, упование рода человеческого». — «Так, говорит, Богородица — великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заключается радость. И всякая тоска земная и всякая слеза земная — радость нам есть; а как напоишь слезами своими под собою землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься. И никакой, никакой, говорит, горести твоей больше не будет, таково, говорит, пророчество». Запало мне тогда это слово. Стала я с тех пор на молитве, творя земной поклон, каждый раз землю целовать, сама целую и плачу. И вот я тебе скажу, Шатушка: ничего-то нет в этих слезах дурного; и хотя бы и горя у тебя никакого не было, все равно слезы твои от одной радости побегут. Сами слезы бегут, это верно. Уйду я, бывало, на берег к озеру: с одной стороны наш монастырь, а с другой — наша острая гора, так и зовут ее горой Острою. Взойду я на эту гору, обращусь лицом к Востоку, припаду к земле, плачу, плачу и не помню, сколько времени плачу, и не помню я тогда и не знаю я тогда ничего. Встану потом, обращусь назад, а солнце заходит, да такое большое, да пышное, да славное, — любишь ты на солнце смотреть, Шатушка? Хорошо, да грустно. Повернусь я опять назад к востоку, а тень-то, тень-то от нашей горы далеко

---

[1] Перевод З. Миркиной.

по озеру как стрела бежит, узкая, длинная-длинная и на версту дальше, до самого на озере острова, и тот каменный остров совсем как есть пополам его перережет, и как перережет пополам, тут и солнце совсем зайдет и все вокруг погаснет...»

В «Братьях Карамазовых» еще раз этому учит Зосима. Но несколько суше. Он связан канонами. Юродивая свободнее. И Рильке, наверное, выбрал образ Орфея (а не Христа), чтобы почувствовать себя свободным, чтобы выйти из плена традиции, боявшейся радости как языческой прелести и не решавшейся боготворить природу. Юродивые Достоевского и Орфей Рильке соединяют то, что разъял эвклидовский разум: гимн брату Солнцу — и сораспятие убитому Богу. Я не знаю, можно ли это вместить в православие (скорее в католицизм св. Франциска). Но Мышкин говорит то же, что и Иисус: «Разве можно видеть дерево и не быть счастливым?»

В Евангелии это сказано чуть-чуть другими словами: «Будьте как дети».

1971—1972

АНТИКРАСНОРЕЧИЕ ДОСТОЕВСКОГО В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Тема этой главы могла бы быть сформулирована иначе: «Еще раз о «небрежении словом» у Достоевского». Однако строго филологическое название подходит к замечательной статье Д. С. Лихачева, но совершенно не подходит к моей мысли. Академик Лихачев анализирует мнимые ошибки Достоевского в употреблении слов и с этой филологической почвы делает экскурсы в онтологию и логику. А я шел противоположным путем и совершенно неожиданно для себя вышел к проблемам стиля Достоевского, начав очень издалека: с попытки понять некоторые крайности в его борьбе с Западом. Меня мучил вопрос, каким образом «всемирная отзывчивость» уживалась у Достоевского с ксенофобией. Если взять все высказывания Достоевского о разных народах и просто сложить вместе с его идеей всемирной отзывчивости, выходит чудовищно противоречиво. Об этом писали В. Соловьев, Е. Трубецкой, С. М. Соловьев-младший (биограф своего дяди Владимира) и другие. Из многих высказываний приведу одно: «Если мы согласимся с Достоевским, что истинная сущность русского национального духа, его великое достоинство и преимущество состоит в том, что он может внутренне принимать все чуждые элементы, любить их, перевоплощаться в них, если мы признаем русский народ вместе с Достоевским способным и призванным осуществить в братском союзе с прочими народами идеал всечеловечества — то мы уже никак не можем сочувствовать выходкам того же Достоевского против «жидов», поляков, французов, немцев, против всей Европы, против всех чужих исповеданий» [1].

Перечислим сперва факты. У раннего Достоевского ксенофобии нет, и у позднего, примерно с 1875 года, она смягчается. Взрыв ненависти к иностранцам и инородцам совпадает с взрывным ростом гения Достоевского и как бы сопровождает формирование его стиля. Именно те сочи-

[1] Соловьев В. Сочинения, т. V. Пг., 1917, с. 420.

нения Достоевского, которые полны ненависти к чужакам, завоевывают иностранного читателя и именно в тех странах, к выходцам из которых Достоевский был особенно несправедлив (популярность Достоевского на Западе и на вестернизированном Востоке в некоторые десятилетия больше, чем в России). В яростной борьбе с Западом искусство Достоевского стало необходимым для Запада. Вот факты, которые хочется объяснить хотя бы отчасти (вынеся сегодня за скобки тему общей роли страстной односторонности в расширении целостного образа истины).

В раннем творчестве Достоевского русские противопоставлены нерусским без полемической захваченности[1]. Превосходство знаменитого скрипача С. над Ефимовым вызывает у Неточки грусть, но нет решительно никаких попыток связать деловые качества немца или француза, его умение работать — с духовной ограниченностью, узостью и даже низостью, то есть всех тех ноток, которые режут ухо в речах Алексея Ивановича в «Игроке». Даже Исай Фомич в «Записках из Мертвого дома» — скорее этнографическая зарисовка, чем карикатура. Злобы в «Записках из Мертвого дома» нет. Публицистика раннего Достоевского также не сеет ненависти. «Время» было закрыто за статью Страхова «Роковой вопрос», которую правительство нашло недостаточно патриотичной. Десять лет спустя, когда правительство успело успокоиться, отдышаться от гипертрофии охранительной функции, журнал «Гражданин» подвергся репрессиям за чрезмерную агрессивность в польском вопросе. Это не только позиция журнала. Это позиция Достоевского. В 1863 году антипольских судорог у Достоевского не было, а в 1873 году они были, хотя ничего особенного в 1873 году не происходило. Видимо, политические события только подталкивали развитие какого-то внутреннего процесса.

Через все творчество Достоевского проходит любовь-ненависть к «прекрасному и высокому» (как это названо в «Записках из подполья»), к изящным формам европейской культуры. Идет борьба за выработку европейско-русского стиля.

Не может быть культуры без своего стиля, в какой-то степени этот стиль и есть культура, как в поговорке:

---

[1] Можно отметить немцеедство у Голядкина. Но герой этот находится в умоисступлении; он не высказывает системы взглядов автора, только некоторые черты его подсознания.

стиль — это человек. Но европейского вообще нет, а есть французское, немецкое, английское, итальянское.

Западная субэкумена (в отличие от дальневосточной, южноазиатской и ближневосточной) — это концерт культур, без устойчивой гегемонии одного, и европеизация означает не нивелировку этнических особенностей, а развитие их в общеевропейском духе, в духе синтеза эллинских и библейских традиций, до сих пор не завершенного, до сих пор требующего новых попыток. Эту задачу повсюду решают и западники, и этнофилы, каждые по-своему, одни — ориентируясь на европейские нормы, другие — добиваясь перехода от усредненного европеизма к подлинно национальной культуре. Эту задачу чувствовали и решали все великие русские писатели XIX века. Достоевский болезненнее других чувствовал, но отсюда и его страстность, и сила порыва.

Сравнительно спокойный характер борьбы с абстрактным европеизмом у Толстого — спокойный, по крайней мере, до конца 70-х годов — объясняется, может быть, просто тем, что Толстой не был так захвачен Западом, не так сроднился с его духовными вершинами. Толстой по характеру своей образованности не принадлежит к тысяче русских европейцев, о которой говорил Версилов. Если надо назвать единичное явление европейской культуры, в котором больше всего выразилась ее душа, то это трагедия. Другие культурные миры могут обладать блестящей драматической литературой и театром, но попытки писать трагедии решительно пресекались хорошим индийским и китайским вкусом. Трагедия — уникальное явление эллинской, а потом западных культур, их признанная вершина (с этим связан культ Шекспира, Кальдерона, Расина, Гёте. Только в Италии величайший поэт — не трагик). Часто говорят о европейском рационализме, но рационализм есть всюду, так же как иррационализм. Толстой считал немцев рационалистами, Блок — иррационалистами. Просветители были рационалисты, романтики — иррационалисты. В XIII веке арабские рационалисты были учителями европейских схоластиков, в XIX веке центром рационализма стала Европа, но это не с у т ь культуры, это только ее с о с т о я н и е — сегодня одно, завтра другое. Рационализм — наименее специфичный, наиболее универсальный элемент цивилизации. Индийский или китайский рационализм гораздо менее серьезно отличается от европейского, чем Калидаса от Шекспира. И вот замечательно и символично, что Толстой терпеть не мог Шекспира. Он не только не соревнуется с

Шекспиром, как Пушкин и Достоевский, он не нашел в своей душе даже читательского отклика на европейскую трагедию. И поэтому Толстой мог просто отвернуться от Европы, отгородиться от нее, уйти в эпические ритмы «Войны и мира». Достоевский не мог это сделать. Шекспир и Расин были в нем самом, борьба с европейским индивидуализмом была восстанием против самого себя. А такое восстание невозможно без судорог, метаний и срывов.

Я сейчас только намечаю эту тему, чтобы не потерять главного; разовью ее потом. А сейчас отмечу, что поводом ко многим войнам был провокационный выстрел; и война Достоевского с Западом тоже имеет не только глубокие причины. Было и несколько внешних толчков, развязавших и обостривших вражду. Один из таких толчков случился в 1863 году. Для Достоевского, как и для Герцена, личное болезненное столкновение с западным человеком сыграло роль веточки, брошенной в перенасыщенный соляной раствор. Стендаль сравнивал с этим начало любви; но так же кристаллизуется и ненависть. Накопилось множество болезненных впечатлений, и в этот перенасыщенный раствор — у Герцена, у Толстого, у Достоевского — падает веточка, и начинается кристаллизация... Концепция возникает именно так, на волне страсти, жгучей, как пушкинская ревность к Дантесу.

Факт сам по себе может быть ничтожным. Например, английские туристы не бросили денег уличному певцу, а швейцарские лакеи стали третировать графа Толстого, когда тот посадил певца с собой за столик. Но факт немедленно приобретает символический смысл, становится оскорблением флага, casus'om belli [1].

Толчок к «Былому и думам» — уход Натальи Александровны к Гервегу. Толчок к перелому в развитии Достоевского — измена Сусловой, ее увлечение молодым испанцем по имени Сальвадор (фамилии история не сохранила). В комментарии к «Игроку» сказано только, что отношения с Апполинарией Прокофьевной Сусловой были драматичными. Огромная и очень тонкая работа, проделанная А. С. Долининым, восстанавливая ход драмы по дневникам и письмам, отстранена, видимо, из опасения упреков во фрейдизме. Возможно, меня упрекнут в том же, но я все же перескажу несколько строк из книги «Годы близости с Достоевским». Федор Михайлович приезжает в Париж, и Сус-

---

[1] Основание для распри, раздора (*лат.*). — *Ред.*

лова встречает его словами: «слишком поздно». Она уже полюбила Сальвадора, достоинства которого, кажется, сводились к тому, что он был молод, красив, имел хорошие манеры. Сальвадор очень скоро бросает Поленьку; характера ее, надолго пленившего Достоевского и потом Розанова, он не заметил, только наружность, с которой легко могли конкурировать другие девушки. Суслова несчастна. Достоевский падает к ее ногам и умоляет: «Может быть, он красавец, молод, говорун. Но ты никогда не найдешь другого сердца, как мое» [1].

Потом Достоевский пытается сыграть роль Вани и сопровождать Поленьку в Италию как брат. Поленька соглашается, но роль Вани не дается. С бескорыстным порывом сердца смешивается надежда на возвращение любви и неудовлетворенная страсть, тот волосок своекорыстного расчета, о котором написано в «Зимних заметках о летних впечатлениях», в главе «Опыт о буржуа» [2]. Двойная мысль столкнулась с двойной мыслью оскорбленной женщины, с ее желанием помучить мужчину, которому она впервые отдалась, — и была унижена сложившимися отношениями. Суслова, возможно, полусознательно пользуется видимостью братской близости, чтобы доводить страсть Достоевского до безумия.

В этих испытаниях и размышлениях о них складываются две важные темы творчества Достоевского. Во-первых, сломлена была внутренняя грань между подлой чувственностью Валковского или Синебрюхова и благородным сердцем Вани. С этих пор герои Достоевского, за исключением очень немногих, одновременно чувствуют в себе «идеал Мадонны» и «идеал содомский», «сладострастное насекомое». Возникает потребность исповеди в своей сексуальной вине перед девушкой, не знавшей чувственной стороны любви и втянутой в этот мир так, что память близости жерновом повисает у нее на шее и топит ее. Эта тема проходит сквозь несколько романов и повестей, для Достоевского она может быть еще важнее, чем для Толстого «Крейцерова соната». А рядом с этой покаянной темой, перекликаясь с ней, возникает тема агрессивно полемическая; тема «падкости» русской барышни к изяще-

---

[1] Суслова А. П. Годы близости с Достоевским. М., 1928.

[2] Собственный порок Достоевский проницательно видит на Западе, в западном человеке, и начинает рассматривать как исключительно западную черту.

ству манер французского ухажера (или офранцуженного барина).

«Я, пожалуй, и достойный человек, — говорит Алексей Иванович, — а поставить себя с достоинством не умею. Вы понимаете, что так может быть? Да все русские таковы, и знаете почему: потому что русские слишком богато и многосторонне одарены, чтоб скоро приискать себе приличную форму. Тут дело в форме. Большею частью мы, русские, так богато одарены, что для приличной формы нам нужна гениальность. Ну, а гениальности-то всего чаще и не бывает, потому что она и вообще редко бывает. Это только у французов и, пожалуй, у некоторых других европейцев так хорошо определилась форма, что можно глядеть с чрезвычайным достоинством и быть самым недостойным человеком. Оттого так много форма у них и значит». И далее: «Оттого-то так и падки наши барышни до французов, что форма у них хороша». Это из главы 5-й «Игрока». Там много в этом же роде.

Конфликт двух мужчин становится символом борьбы двух культур, двух жизненных стилей, столкновение на rendez-vous — толчком к духовному выбору между косноязычной глубиной и блеском красноречия. Мне кажется, у Достоевского отчетливо прослеживается связь между сексуальной психологией и психологией культуры. Мы можем себя вообразить на планете, где есть любовь и рождаются дети, но нет жестокого сладострастия. Однако у автора «Сна смешного человека» и создателя образа Мышкина все это было, то есть было и рогожинское. Вопрос только в том, какую роль рогожинские порывы играли в душевном целом. Я нахожу в подсознании писателя глубже мук ревности — муки стиля, захваченность поисками слога, с которых Достоевский прямо начинает и с которыми он никогда не расстается. Достоевский пережил столкновение с соперником как столкновение двух культур, как символ, потому что этот символ для него важнее, чем Сальвадор. У Герцена еще можно видеть желание расквитаться, но Достоевский не мемуарист, Сальвадор совершенно отбрасывается в сторону, мы только из внелитературных источников узнаем, что Суслова увлекалась испанцем Сальвадором. В «Игроке» Сальвадора нет. Есть француз с высокосемиотической, как сейчас модно говорить, фамилией де Грие, в которой закодирована целая история культуры. И ему противостоит не двойник Достоевского, не писатель, прошедший через эшафот и каторгу, не автор «Бедных

людей», «Белых ночей», «Униженных и оскорбленных», а безвестный и ничем не замечательный Алексей Иванович. Утонченная форма западного поведения на rendez-vous сталкивается с русской, внешне невыразительной (или неловко выраженной) душевностью, и чем безвестнее, незаметнее русский персонаж, тем лучше.

В «Идиоте» роль де Грие достается русскому букетнику, с неизменным изяществом отвечающему даже на явную провокацию Настасьи Филипповны. А вместо учителя ему противостоит то Фердыщенко со своей откровенной кражей трех рублей, то Рогожин, почти немой и только всхлипывающий и мычащий от страсти.

В «Бесах» не без злости подчеркивается, что Кармазинов, сюсюкающий свое «Mercі», — любимец дам, и его стиль, в плане литературы, — такое же умение польстить женскому полу, сыграть на особенных струнках женской чувствительности, как приемы Тоцкого в обращении со своею воспитанницей Настенькой Барашковой.

С этой точки зрения карикатурно утрированная внешность будуарной комнатной собачки — не только и не столько месть личному врагу, сколько полемика с литературным направлением, с попыткой перенести в русскую жизнь стиль, сложившийся во Франции, где салоны мадам де Севинье, или мадам Роллан, или мадам Рекамье были своего рода общественным учреждением и успех у дам означал успех у общества. Я не отрицаю личной злости в характеристике Кармазинова, но мне кажется, что у Достоевского двойная мысль никогда не бывает единственной мыслью. В самих «выходках» его, как выразился Соловьев, всегда есть что-то значительное.

Наконец, в «Братьях Карамазовых» напряжение падает. Дамы упиваются речью Фетюковича совершенно так же, как «Mercі», но отношение к Хохлаковой — какое-то легкое и беззлобное. В общем строе романа успех Фетюковича перекликается с успехом Муссяловича у молоденькой, глупенькой Грушеньки. Наваждение рассеивается, как только на «прежнего и бесспорного» упал взор взрослой женщины; косноязычный росс торжествует над красноречивым ляхом. И подсказывается мысль, что так же развеется увлечение русской публики красноречием Фетюковича. Эта нотка оптимизма уравновешивает страх катастрофы в речи прокурора. Исторически прав был прокурор, но стилистически Достоевский чувствовал себя твердо на завоеванном новом берегу и не горячился, как прежде.

В «Игроке» до победы еще очень далеко, напряжение самое болезненное, полемика самая яростная — то, что Гегель называл неразвитой напряженностью принципа. Писатель, раненный насмерть, «играет, гладиатора смерть представляя», проигрывает тему на разные лады — в «Записках из подполья», в «Игроке», потом в «Идиоте», и старая литературная тема обнаруживает под пером Достоевского совершенно новые возможности.

С первых шагов русского романа бросилось в глаза, что поведение молодого человека на rendez-vous какое-то неправильное. «Красивая, социально-этикетная любовь мужчины и женщины» — как Г. Д. Гачев определяет французский роман — в России не получилась, и не получилась именно по вине героя. Героиня, русская европеянка, играла свою роль прекрасно. Татьяна в этом отношении ничем не уступит Клариссе, Юлии, Дельфине, — она не только более русская, чем Онегин, она и более европеянка, чем Онегин, и совершенно воплощает европейско-русский идеал любящей женщины. В Татьяне, в героинях Тургенева, Гончарова, в Наташе Ростовой русское и европейское соединилось неслиянно и нераздельно, с какой-то поразительной цельностью. А герой сбивается с европейского либретто, герой расколот. Европейская образованность соединилась с русской жизнью в дворянской гостиной и не соединилась в более широком жизненном плане, в обществе, где предстояло действовать мужчине. Петровская реформа, удавшаяся в Татьяне, не удалась в Онегине, не создала тип русского деятеля. Вернее, она создала слишком м а л о таких волевых характеров, как Андрей Болконский. Как правило, образованный дворянин не способен ни к какому положительному поступку, разве только к действиям отрицательным, разрушительным, как Печорин.

Широкое распространение получил характер, который славянофильская критика считала (и до сих пор считает) чуждым России; но можно заметить, что он еще более чужд Европе. Европа XIX века — это цивилизация дела и трагедия дела, фаустовская цивилизация и цивилизация Домби, а совсем не сладкая жизнь. Лишний же человек ничего не делает и не способен делать. У него какая-то другая драма. Чернышевский и Добролюбов объяснили безволие русского человека на rendez-vous обломовщиной и крепостным правом. Но к двум величайшим русским писателям это объяснение не подходит. Герои Толстого помещики, но они не безвольны. Герои Достоевского иногда

впадают в апатию, но, очевидно, не потому, что у них есть Захар и еще 300 других Захаров. Нестандартное поведение своего героя Достоевский объясняет тем, что история не выработала в русском готовых форм поведения, деловой ловкости, бытовой ловкости, завершенности. О незавершенности русского человека говорится несколько раз — в «Игроке», в «Дневнике писателя», в письмах. И эта незавершенность подымается как знамя истины (по крайней мере жажды полной истины) — против готовых идей, против манипулирования чужими мыслями, против эффектного слова, эффектного жеста, риторики.

Очень сходно отношение к европейским формам жизни у Льва Толстого. Для него вся офранцуженная, вестернизированная жизнь верхнего слоя общества пахнет фальшью. Как для Феди Протасова: «Я сейчас говорю с вами, и мне стыдно. А уж быть предводителем, сидеть в банке — так стыдно, так стыдно... И только когда выпьешь, перестает быть стыдно...»; «Я негодяй. Но есть вещи, которые я не могу спокойно делать. Не могу спокойно лгать». Особенно стыдно, немыслимо лгать свободно, без принуждения, в интимных отношениях, — т. е. где человек видимо свободен, не обречен бедностью служить ради жалованья, а поступает совершенно по своей воле. Ни один из героев Толстого не способен на риторику и прежде всего на любовную риторику. Немое объяснение Левина с Китти перекликается с «Silentium» Тютчева. Так же как мычание и всхлипывание Рогожина.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи.
Питайся ими — и молчи!

Красноречие у Толстого — признак фальши. И по крайней мере в «Войне и мире» русский язык, сам язык, эту фальшь не терпит. Когда Борису Друбецкому надо красиво солгать, он переходит на французский язык. Пьер не в силах сказать Элен «я вас люблю» и говорит по-французски: «je vous aime». Отвлеченные, чуждые жизни стратегические идеи высказываются по-немецки, например: «die erste Kolonne marschiert» или «der Krieg muß in Raum verlegt werden». Андрей Болконский, услышав эту фразу, переводит Raum на русский язык, и немедленно пространство становится конкретным: истоптанными полями, сож-

женными деревнями. Русский язык — свидетельство подлинности. Он подчеркнуто не риторичен и своими нарочито тяжеловесными оборотами продолжает, как мне кажется, традиции приказного языка, сложившегося в России гораздо раньше литературного и оставившего свой след в ряде оборотов. Стилистические предпочтения Толстого могли быть поддержаны Стендалем, ставившим в пример писателям Гражданский кодекс Наполеона. Но они ладились и с традицией России. Например, мы говорим: введите меня в суть дела. Это канцеляризм. Это впервые было сказано скорее всего в петровской коллегии. Толстой, пренебрегая литературным изяществом, вводит в подлинную суть дела. Таково было первое решение. Но потом язык «Войны и мира» тоже стал вызывать у своего автора подозрения. Сомнения в правдивости любого многословия — один из компонентов кризиса начала 80-х годов, с его художественным итогом: народным рассказом, передающим нравственную суть дела без всяких лишних подробностей. И в конце концов Толстой находит образец антикрасноречия в Акиме, с предельно правдивым языком из двух слов: «тае» и «не тае». Дойдя до этого предела, остается только вернуться назад. И Толстой действительно возвращается назад к «Хаджи-Мурату», повести, написанной скорее в старом духе. Хотя все же не совсем. Хотя с каким-то трудно уловимым сдвигом к лаконизму.

Отвращение к красноречию, к риторике определяет отношение Достоевского и Толстого к ряду вещей, которые средний образованный человек воспринимает по содержанию, по общественному смыслу, не обращая большого внимания на форму. Например, почему оба писателя подозрительно и прямо враждебно отнеслись к суду присяжных? Неужели им больше нравился дореформенный суд? Не нравился, конечно, но не раздражал. А суд присяжных раздражает стилизованным красноречием, без которого невозможен состязательный процесс. Режет ухо риторика обвинения и риторика защиты. Так же как резали ухо условности парламентского красноречия. Оба величайших русских писателя скорее могли понять анархию, бунт, преступление, азартную игру, чем

> Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый,
> Пружины смелые гражданственности новой.

Это отношение к красноречию, к изящной осанке, к стилизованному слову и жесту очень устойчиво в России и

всплывает даже в наши дни, после всех исторических испытаний.

В замечательной книге С. С. Аверинцева «Поэтика ранневизантийской литературы» вся вторая глава — развитие пушкинской темы из Пиндемонте. Я позволю себе процитировать несколько строк:

«В полисные времена греки привыкли говорить о подданных персидской державы как о битых холопах; мудрость Востока — это мудрость битых; но бывают времена, когда, по пословице, за битого двух небитых дают. На пространствах старых ближневосточных деспотий был накоплен такой опыт нравственного поведения в условиях укоренившейся политической несвободы, который и не снился греко-римскому миру...»; «Библейская литературная традиция укоренена в... опыте, который никогда не знал ни завоеваний, ни иллюзий полисной свободы» [1].

В этой характеристике (лексика которой с неожиданной для С. С. Аверинцева публицистичностью отсылает нас к России: «битые холопы» — надо бы рабы; «за битого двух небитых дают») затушевано то, что сближает Афины и Иерусалим, — уважение к законам и умение манипулировать законами. Иов, при всей подлинности своей боли, красноречив, как опытный истец в споре с ответчиком: он не менее риторичен, чем Лир. У него другая риторика, но риторика. А русская культура, я бы сказал, не юридична и не риторична (это связано). Очень многие простые русские люди выражают свои чувства, как Аким, — не столько словами, сколько интонациями. Повторяется одно какое-то словцо, почти лишенное прямого смысла, и на него одеваются, как на манекен, самые различные интонации. Достоевский посвятил этому главку в «Дневнике писателя». Как шли перед ним мастеровые и переговаривались одним коротеньким словцом, и все, что им хотелось высказать, они высказали, целую гамму чувств, совершенно не прибегая к искусству красноречия. И величайший мастер русского слова с восхищением их слушал. Он ведь тоже самые заветные, самые сокровенные свои мысли оставлял в семантическом поле слова, вне его ядра, вне прямого высказывания.

Однако если жестко поставить вопрос, к какому корню европейской культуры Достоевский ближе, к библейскому

---

[1] Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 59, 62—63.

или эллинскому, то, конечно, к библейскому. Я сравнивал романы Достоевского с бедным Лазарем рядом с богатым Лазарем. И вот что пишет С. С. Аверинцев о стиле еврейских пророков: «Выявленное в Библии восприятие человека не менее телесно, чем античное, но только тело для него не осанка, а боль, не жест, а трепет, не объемная пластика мускулов, а уязвляемые «потаенности недр»; это тело не созерцаемо извне, но восчувствовано изнутри, и его образ слагается не из впечатлений глаза, а из вибраций человеческого «нутра». Это образ страждущего тела, терзаемого тела, в котором, однако, живет такая «кровная», «чревная», «сердечная» теплота интимности, которая чужда статуарно выставляющему себя напоказ телу эллинского атлета»[1].

Мне кажется, не только Достоевский, а вся древняя Русь ближе к Библии, чем к этому эллинскому атлету. Просто потому, что русский книжник (Аввакум, например) читал Библию, и только Библию, без всякого противовеса в Платоне или Лукреции. Библейский пласт вошел в русскую культуру, воспринимался как русский. «Почто побил сильных в Израиле?» — писал Грозному князь Курбский... И в слоге Аввакума чувствуется его библейский тезка.

Когда Петр вталкивал Россию в Европу, он вряд ли сознавал, что ставит перед страной две очень трудные задачи. Во-первых, вступить во владение наследством античной цивилизации, от которой древняя Русь была отделена языковым барьером, во-вторых, сделать это не на абстрактно-европейский манер, а на какой-то особый русский. Готовые европейские обороты, приемы, формы не вполне годились просто потому, что все глубины культуры Запада — национальные: французские, немецкие и т. п.; я об этом уже говорил. Известное развитие национального красноречия входило в обязательную программу, но надо было создать русское красноречие. А Московская Русь скорее антикрасноречива. То есть надо было создать красноречие в форме антикрасноречия, риторику как антириторику.

Русского дворянина одели в европейское платье и выучили говорить по-французски, но душа европейского красноречия осталась ему чуждой. В Европе красноречие связано с диспутами в университетах и судебными прениями, с Залом для игры в мяч и штурмом Бастилии. Корни

---

[1] Аверинцев С. С. Указ. соч., с. 62.

красноречия уходят в античный полис, где всякое право приходилось доказывать. Некоторые историки математики интерпретируют как прикладную риторику даже возникшее в Греции доказательство теорем. Египтяне интуитивно выводили формулы и использовали их в своем опыте, но никогда не доказывали: старшие не считали нужным что-либо доказывать, а младшие не смели от них требовать доказательств. Только рядом с Ареопагом возможен был Эвклид[1].

Расцвет красноречия связан с республикой. Демосфен погиб, защищая свободу Афин; Цицерон стал жертвой проскрипций. В жизни средневекового Запада красноречие сперва, в темные века, потеряло почву, но традиции — великое дело. Семена красноречия снова дали ростки — в университетах, в вольных городах. Даже канонизация не обходилась без условностей красноречия. Один клирик брал на себя роль адвоката дьявола и оспаривал достоинство будущего святого, другой выступал в роли адвоката ангелов. В России этого не было потому же, почему не было философии: из-за незнания древних языков. В Новгороде непременно должно было быть какое-то митинговое красноречие, но оно не попало в письменность, не стало высокой культурной ценностью, ценимой ради самой ее красоты, хотя бы и без пользы, и погибло без следа. А в Европе, как раз тогда, когда Новгород покорился Москве, началось возрождение древности. Ренессанс упивался красноречием; и никому не казалось странным, что Ромео произносит речь о любви, Лир — о своем отчаянии. Для москвитянина это звучало бы чрезвычайно фальшиво. И для Льва Толстого, не обладавшего «всемирной отзывчивостью», это невыносимо фальшиво.

В жизни Московской Руси красноречие было так же не нужно, как математические доказательства египтянам. Русская правда — подлинная. Буквальный смысл слова «подлинная» — крик признания. В позднейшем языке ассоциации с разбойным приказом отпали, но подлинная поэзия и подлинная нежность и сейчас исключают риторику, красивость, блеск слов. После Петра, по европейскому образцу, было введено преподавание элоквенции; но изящество речи не ценилось, не давало оратору охранной грамоты. Когда профессор элоквенции Тредиаковский не представил

[1] Излагаются взгляды В. Ф. Турчина.

вовремя оду, его побили палками. Не помню, до или после экзекуции Тредиаковский написал:

Красное место! Драгой берег сенский,
Где быть не смеет манер деревенский...

Плохие стихи — но замечательные как один из первых манифестов западничества, одна из первых попыток опереться на западные нравы, защищая свою русскую спину. Народной культуре эта попытка чужда. Битый холоп мог внушить к себе уважение, но не с помощью красноречия. Образцы русской подлинности, невольно врезавшейся в память и запоминавшейся, — слова стрельца Петру, загородившему дорогу на плаху: «Посторонись, царь, я здесь лягу». Или молчание Васьки Шибанова. Единственная форма риторики, вошедшая в культуру древней Руси, — церковная проповедь. Курбский пытался секуляризовать ее стиль в политическом памфлете. Иван попрекнул красноречивого князя молчанием его раба. Достоевский считал, что Иван устыдился Шибанова. Я в этом не уверен. Но, во всяком случае, он молчание Васьки Шибанова почувствовал. Молчание было выразительнее слова. Вот национальная почва антикрасноречия Достоевского и Толстого.

Однако антикрасноречие имеет и более глубокие основы. Истина антикрасноречия в том, что язык — средство общения — может стать барьером между людьми, загородить жизнь своими условностями. Даже борьба с риторикой становится риторикой. Сказать правду необычайно трудно.

Все прямолинейные решения заводят в тупик. О чем бы ни шла речь — о попытке выразить любовь или о последних вопросах бытия — о страдании, о смерти, о добре и зле, — правда рождается где-то на грани слова и молчания. Полную правду нельзя высказать (она выходит за рамки фактов, передаваемых словом). На правду можно только намекнуть, помочь слушателю, читателю почувствовать правду, втянуть его в процесс поисков правды. Толстой каждый раз пытается найти окончательное решение, и каждый раз оказывается, что оно не окончательное. Достоевский вносит движение, поиск, неуверенность, сбивчивость внутрь фразы. Ту внутреннюю неопределенность, неуверенность в итоге, которую Толстой каждый раз преодолевал, Достоевский делает открытым приемом.

Наблюдая за развитием фразы Достоевского, Д. С. Лихачев замечает: «В мире Достоевского нет фактов, стоящих на собственных ногах. Все они «подпирают» друг друга,

громоздятся друг на друга, друг от друга зависят... Все явления как бы незавершены: незавершены идеи, незавершен рассказ... неясны детали и целое, все находится как бы в стадии выяснения и «расследования». Все находится в становлении, а потому неустановлено и отнюдь не статично»[1]. Это очень близко к моему чувству Достоевского и тем более мне дорого, что в центре внимания Д. С. Лихачева микроструктуры, а я в основном исходил из макроструктуры, из общего строя романа; картина же выходит сходная с тем, о чем я говорил в «Заметках о внутреннем строе». Но, пожалуй, характеристика Д. С. Лихачева лаконичнее определяет онтологию Достоевского, его стихийно сложившееся, не выраженное в специальных терминах учение о структуре бытия. Когда мне пришлось искать короткое определение буддийской доктрины зависимого совозникновения (пратитья самутпада), я процитировал Лихачева о Достоевском: «Нет фактов, стоящих на собственных ногах. Все они подпирают друг друга... друг от друга зависят».

С этой онтологией Достоевского связана его этика. Нет ни виновности, ни невиновности. Есть совиновность. Раскольников виноват, но с ним вместе виноваты студент и офицер, говорившие об убийстве, публика, восторженно простившая Наполеону его преступления, и пр. и пр. Бессмысленно спрашивать, кто более совиновен со Смердяковым — Дмитрий или Иван. Оба совиновны. Все совиновны. Нет козла отпущения. Не на кого сваливать общую вину. Каждое преступление, на более глубоком уровне, чем право, — призыв к общей совести, к общему преображению.

С онтологией Достоевского связана также его логика (или антилогика). Д. С. Лихачев замечает, что термины Достоевского — «емкие неопределенности». Я предлагаю как яркий пример фразу: «Под православием я понимаю идею, не изменяя однако ему вовсе». Никаких дальнейших разъяснений — в «Заметке о петербургском баден-баденстве» — нет. Понимай как знаешь.

В рациональном мышлении объем понятия обратно пропорционален его содержанию. Например, «лошадь» — понятие, бедное содержанием; но зато в класс лошадей входят все лошади. «Белый жеребец» — понятие, более богатое содержанием (лошадность, белизна, жеребцовость). Но зато соответственно уже объем понятия. Вороная ко-

---

[1] Сб. «Достоевский. Материалы и исследования», т. 2. Л., 1976, с. 30.

была, сивый мерин и жеребцы всех других мастей (гнедые, например) в него не входят. У Достоевского же объем прямо пропорционален содержанию, примерно как в случаях, когда мы пользуемся именем неповторимого героя как рубрикой и включаем в эту рубрику все ассоциативно подобное, без строгого определения класса (Гамлеты, Дон Кихоты, Карамазовы). «Происходит это потому, — пишет Д. С. Лихачев, — что художественный термин Достоевского не констатирует явление, как бы до существования термина известное, а подчиняет себе явление, заставляет читателя увидеть явление в жизни, распространить художественный термин на все большее число объектов» [1], то есть мыслить ассоциативно, а не логически. Здесь я, пожалуй, выразился бы энергичнее: термины Достоевского творят факты (что, при его онтологии, принципиально возможно: целое, недоступное уму, первично; факты, доступные уму, вторичны). Или, еще лучше: речь Достоевского вводит нас в процесс творения фактов, вводит нас в хаос ассоциаций, из которого кристаллизуются логически определенные факты [2].

С этим, наконец, связана эстетика Достоевского, любовь к незавершенности, эстетика фразы, ведущей несколько мимо фактов, к пустоте между фактами, к неуловимому, к духу целого, в котором истина находит свое завершение. Слог Достоевского можно сравнить не с Малым театром, а скорее с театром Мейерхольда (если бы Мейерхольду удалось подняться до тех духовных уровней, до которых нас подымает Достоевский). На глазах зрителей пере-

---

[1] Сб. «Достоевский. Материалы...», с. 39.

[2] В. С. Соловьев рассматривал сходный парадокс в своих чтениях о богочеловечестве (чтение 5-е). Цитирую краткое изложение в книге С. М. Соловьева «Жизнь и творческая эволюция Владимира Соловьева» (Брюссель, 1977, с. 166): «Если в формальном, рассудочном мышлении объем понятий находится в обратном отношении к их содержанию, то в мире метафизических сущностей отношение между объемом и содержанием прямое. Отвлеченное мышление служит или сокращением чувственного восприятия, или предварением умственного созерцания, поскольку образующие его понятия могут утверждаться или как схемы явлений, или как тени идей (в платоновском смысле. — *Г. П.*). Для истинного художника его идеи и образы не продукты наблюдения и рефлексии, он видит их своим умственным взором в их внутренней целости...» У В. С. Соловьева это рассуждение ведет, в конечном счете, к пониманию богочеловечества Христа — неповторимой личности и в то же время ипостаси абсолютного Бога: «В христианстве... всеединая божественная жизнь явилась как факт, как историческая действительность — в живой индивидуальности исторического лица» (Собр. соч. в 10 т., т. III. СПб., 1911—1914, с. 167).

двигаются декорации, пробуются разные мизансцены и то один, то другой актер взбирается на котурны — сыграть Эдипа. Это очень резко противостоит гладкой закругленности господствовавших тогда на Западе форм, которую успешно натурализовали в России Тургенев и Гончаров. Но это перекликается с тем, что одновременно с Достоевским начал искать и теоретически обосновывать Бодлер, а потом продолжали искать Малларме, Рембо, Верлен, Валери и поэты других стран Запада (Рильке, Элиот). Прежде всего поэты, но понемногу движение захватило живопись, музыку, театр. Повсюду начались поиски не прямого высказывания, а намека; не ясности, а таинственной глубины; не отчетливой передачи частностей, а внезапного образа целого[1].

Правда, разрушение старых форм проходило большею частью как захваченность формальным экспериментом, как элитарное искусство для искусства. Язык поэзии противопоставлялся языку прозы, поэт (и его избранная аудитория) — толпе. Искусство мыслилось как личный подвиг художника, как бунт против морали рабов, как произвол сверхчеловека. Индивидуализм, наложивший свой отпечаток на классическую культуру Европы, отразился и на бунте против нее, придал ей форму извращенного индивидуализма, вкуса к уродству, к цветам зла. В контексте дальнейшего развития французской литературы Бодлер сейчас читается как своего рода «Записки из подполья», как обнажение внутреннего безобразия и призыв к преображению. Но только у очень немногих (у Рильке, например) рождение новой формы совпало с рождением нового духа, с открытием заново духовных глубин и нравственной напряженностью. У Достоевского же новый дух и новая форма рождались одновременно, и не в темных, изысканных стихах, а в увлекательной, почти детективной прозе, в искусстве принципиально не элитарном, общедоступном. Роман Достоевского разрушает пропасть между элитой и массой, между классическим искусством XIX века и модернизмом XX века. «Конструктивное воображение», в противоположность описанию сложившихся фактов, — термин Кольриджа, подхваченный Бодлером и ставший знаменем модернизма, — характеристика, целиком подходящая к

---

[1] Ср.: Iu P. R. Chinese and symbolist poetic theories. — «Comparative literature», Eugen, 1978, vol. 30. № 4, p. 291—312.

Достоевскому. Но у Достоевского она наполняется новым смыслом.

Современный Запад импортирует со всех континентов искусство, «способное давать, а не только описывать духовный опыт» (из статьи Хуана Негрина о культуре Уичоли; «Курьер ЮНЕСКО», 1979, март, с. 23). Однако Запад не заимствует Достоевского со стороны, как живопись Уичоли или Ма Юаня. Скорее он возвращает себе талант, отданный в рост и вернувшийся приумноженным.

Борьба Достоевского с Западом оказалась одновременно развитием скрытой тенденции самой западной культуры, логикой ее самоотрицания. Запад все время двигается. Сегодняшний день сплошь и рядом отрицает вчерашний. И все значительные повороты совершались в форме борьбы одной из национальных культур против стершихся общеевропейских норм. Испания, провинциальная страна Возрождения, стала законодательницей мод барокко. Франция, переосмыслив испанское наследство, завоевывает гегемонию в XVII—XVIII веках; затем первенство перехватывает германский романтизм — и т. д. Для духовного выхода из Нового времени нужна была какая-то национальная культура, менее детерминированная Новым временем, чем основные культуры Европы. Эти возможности русской культуры реализовал Толстой, реализовал в особенности Достоевский. Роль, которую они сыграли, была одновременно русской и европейской. И Европа их немедленно оценила. По отношению к Достоевскому Европа была едва ли не более отзывчива, чем Россия.

Вообще, всемирная отзывчивость — черта не только русская и даже не столько русская, сколько западная. Отзывчивость к чужому — основная причина прогресса Запада. Благодаря своей отзывчивости Запад соединил еврейское откровение с греческой философией и римским правом, аккумулировал арабский рационализм и китайскую технику (порох, компас, книгопечатание) и сейчас снова обращается к Востоку в поисках выхода из экологического и других кризисов. Не говоря о том, что внутри Европы все время идет миграция идей: отзывчивость друг к другу — непременная черта европейского концерта культур. XIX век — период временного окостенения Запада, европейской спеси, европоцентризма, и у России, хотевшей учиться, было временно преимущество; но современный Запад очень отзывчив к культурам Индии и Китая, Африки или Океании. Русская отзывчивость шире евро-

пейской потенциально, благодаря положению России на стыке всех великих культурных миров, но актуально Россия может быть и открытой (как в петербургский период), и закрытой, как во времена московских царей. Пушкинская отзывчивость — следствие дела Петра, знак успешной европеизации России, знак втягивания в ту систему общения, в тот концерт наций, который и есть Запад, вне зависимости от географии. Но Аввакум тоже не умер, он был только подавлен, оттеснен с авансцены. В критические минуты истории Аввакум встает из сруба, где его сожгли, и снова предает новаторов анафеме. Так — не только в России. Культуры, оказавшиеся на перекрестке, между несколькими культурными мирами, не могут развиваться без колебаний между открытостью и закрытостью. Периоды закрытости тоже плодотворны: это время переваривания поглощенного, усвоения, овнутрения чужого, восстановления единства и стабильности. Порыв к закрытости может быть связан с судорогами ксенофобии, но сам по себе он не должен смешиваться с болезнью. Напротив, это норма развития. Судороги ксенофобии по всей Азии и Африке сопровождают становление диалога, в котором сокровища местной культуры впервые приобретают мировое значение.

Древнюю Русь иногда называли немой культурой. Когда я читаю «Повесть о Горе-злосчастии», меня охватывает чувство, что это немой Достоевский. Что-то случилось с душой молодца, какая-то неотвратимая беда, но что именно? От какого ужаса он бежит сперва в запой, потом в затвор? У автора, за которым нельзя не признать замечательного дарования, не нашлось слов. Только в XIX веке молодец заговорил. И чувство бездны, потрясшее Русь XVII века, вырвавшееся в расколе, нашло язык, нашло форму романа, заговорило монологами Мармеладова, Лебедева, Мити Карамазова. Даниил Андреев связывает возникновение чувства бездны с царствованием Ивана Грозного, раскрывшего перед Россией внутреннюю расколотость человека между добром и злом; эта концепция заслуживает самостоятельного изложения и может быть сейчас только упомянута. Другим источником чувства бездны в русской литературе XIX века было первое философское столкновение с вечностью и бесконечностью мира (ср. «Открытость бездне»).

Благодаря культуре Запада Достоевский сумел не только заглянуть в метафизическую бездну, ужас которой потряс староверов, но дал созерцанию внутренних духов-

ных глубин форму своего романа, неразрывно связанного с традицией Сервантеса и Вольтера, Бальзака и Диккенса. И благодаря укорененности в русских духовных исканиях сумел этот роман преобразить, создать в форме романа, основного жанра Нового времени, — выход из ограниченности этой эпохи, разрыв в паутине слов, прямой контакт с бездной бытия.

Ненависть к Западу и к чужакам была психологическим накладным расходом этого великого духовного поворота. В раннем творчестве Достоевского нет не только ксенофобии. Там нет и той онтологии, этики, логики, эстетики, которые связаны с «небрежением словом» и находят свое выражение во всем, что может быть названо формой — от формы фразы, исследованной Д. С. Лихачевым, до внутреннего строя романа. Я совершенно резко чувствую в 1864 году начало новой творческой воли. И Д. С. Лихачев берет все свои примеры из позднего: два из «Идиота», один — из «Вечного мужа», остальное — из «Бесов», «Подростка», «Братьев Карамазовых». Можно возразить, что в трех последних романах говорит не автор, а рассказчик. Но отчасти потому Достоевскому и понадобился рассказчик, чтобы свободнее вводить неправильные обороты. Можно сослаться на произвол исследователя, который выбрал одни факты и не выбрал других. Но я вижу в статье Д. С. Лихачева не произвол, а интуитивное чувство стилевого рубежа, пришедшего где-то в середине 60-х годов.

Я не хочу сказать, что неловкостей слога у молодого Достоевского не было. Я думаю только, что не было угловатости и неловкости как системы, сознательно противопоставленной красноречию. К. Баршт сравнивал формирование слога Девушкина с формированием слога Достоевского в письмах к брату. В обоих случаях неловкость постепенно сглаживается, уступает место литературности, так сказать, умению держать себя в приличном литературном обществе. В последних письмах Девушкин почти красноречив. Монологи рассказчика «Белых ночей» льются легко, свободно, вдохновенно. И в стиле «Униженных» нет того задыхания, заикания, которое подчеркнуто в «Бедных людях». Это заикание — коренная авторская черта, связанная с глубиной его чувства жизни и с боязнью унизить эту глубину, «унизить идею». Достоевский — не Девушкин, но сравнительно со всем, что смутно роится в его душе, он чувствует себя иногда как бы Девушкиным. Вплоть до «Униженных» Достоевский с этой чертой борется, примерно

как Демосфен, родившийся заикой, жевал камушки, развивая голосовые связки. А начиная с «Записок из подполья» — перестает бороться, делает своим принципом.

То, что я назвал антикрасноречием, связано с антиэстетикой, антилогикой, с выходом наружу подполья. Но ранний Достоевский еще не бунтует против прекрасного и высокого. Напротив, он страстно захвачен им. В письме к брату Федор Михайлович горячо защищает Корнеля и Расина от обычных тогда нападок (т. 28, кн. 1, с. 70). Правда, язык письма, с юношескими многоточиями возмущения и восторга, не вызывает большого доверия к зрелости критика; но и в 1861 году, в статье «Господин -бов (т. е. Добролюбов. — *Г. П.*) и вопрос об искусстве» Достоевский опять защищает Корнеля и Расина, трагические вершины западной культуры, от плоского западничества (т. 18, с. 78).

Разрыв с «прекрасным и высоким» наступает в 1863—1864 годах, и в течение 10 лет становление прозы Достоевского происходит под защитой европофобии, защищено судорогой ненависти от каких бы то ни было ссылок на европейские нормы и приличия. Потом защитный рефлекс слабеет. Мавр сделал свое дело, и Достоевский пытается освободиться от него. Чувство благодарности западной культуре, без которого роман Достоевского был бы немыслим (не только в частностях, в отдельных парафразах, но в целом), всплывает наверх и находит выражение в монологах Версилова; сперва — от лица человека отжившего, принадлежавшего прошлому. Но за первым шагом следуют другие.

Достоевский мыслит эмоционально, и освобождение от ксенофобии проходит (как и нарастание ксенофобии) рядом эмоциональных взрывов. В 1876 году, под впечатлением смерти Жорж Занд, в «Дневнике писателя» появился восторженный некролог провозвестнице гуманных идей — и собственной молодости, увлечения которой совсем недавно казались нелепыми и позорными. В 1877 году — новая волна воспоминаний и новая статья, в которой попутно с Некрасовым реабилитирован и Белинский, только что бывший «самым смрадным явлением» нашей действительности. Реабилитация Запада и западничества идут рука об руку. Лиризм «Сна смешного человека» напоен воспоминанием юношеских восторгов. Люди, понимающие язык деревьев и животных, любящие друг друга всей той любовью, которая раньше доставалась Богу, отсылают нас к Фурье и, может быть, к Фейербаху. Это их мечты. Утвердив свое христианское мировоззрение, Достоевский пытается

его расширить, интегрировать в христианство все, что когда-то увлекало его. Отсюда и формула: под православием я понимаю идею, не изменяя, однако, ему вовсе. В терминологии выходит сбивчивость и иногда эклектика, но построение строгой философской системы — за рамками способностей Достоевского. Его дело — указать направление.

Многие поклонники Достоевского остановились на «Бесах». Достоевский на «Бесах» не остановился. После «Бесов» полемические его страсти остывают, неразвитая напряженность принципа уступает место широкому развитию.

Наконец, в «Братьях Карамазовых» Достоевский отдает свое юношеское увлечение Шиллером Мите Карамазову, и горячее русское сердце исповедуется в стихах из «Оды к радости»:

Насекомым — сладострастье,
Ангел Богу предстоит...

Самые слова Мити об идеале Мадонны и идеале содомском тесно связаны с Западом (Мадонны, а не Богоматери. Я думаю, что слово «Богоматерь» здесь просто и не подошло бы. Богоматерь не противостоит Содому, она просто вне всего того мира, где есть Содом. А Мадонна достаточно перекликается с культом дамы. Она не вне светской культуры, не вне отношений мужчины и женщины, а как бы на земном небе).

Рядом с потоком шиллеровских стихов, льющихся из Митиных уст, нельзя представить себе отвратительный образ немца, нарисованный Алексеем Ивановичем, в «Игроке». И как знак реабилитации появляется добрый доктор Герценштубе, учивший маленького Митю: «Gott der Vater, Gott der Sohn, Gott der heilige Geist» [1].

Оставалось только дать имя своему новому направлению — строго говоря, не совсем новому: оно совпадало с первоначальным почвенничеством, как оно задумывалось с Аполлоном Григорьевым. И вот в Пушкинской речи Достоевский произносит слова: «всемирная отзывчивость».

Замечательна и сама форма речи, то есть то, что это была публичная речь, одна из самых замечательных в короткой истории русского красноречия, с 60-х годов XIX века по 20-е годы нынешнего. Это был образец национально-евро-

---

[1] Бог-Отец, Бог-Сын, Бог — Дух Святой (*нем.*). — *Ред.*

пейского красноречия в противоположность стандартно-европейскому красноречию Фетюковича и его исторических прототипов; образец красноречия сдерживания в противоположность красноречию натиска — то есть необходимый элемент новой гражданственности. Если бы пример Достоевского вызвал достаточно глубокую волну откликов, наша история красноречия была бы, может быть, длиннее и не оборвалась бы так резко[1].

Существует гипотеза Е. Н. Трубецкого, поддержанная С. М. Соловьевым, что поворот Достоевского ко всемирной отзывчивости произошел под влиянием Владимира Соловьева [2]. Я думаю, что поворот был органичным и начался задолго до знакомства с Соловьевым; встречи с Владимиром Соловьевым могли только поддержать Достоевского, придать смелости прямо высказать свою идею. Но один из частных аргументов Трубецкого справедлив: Соловьев последователен, Достоевский непоследователен. Соловьев во имя универсализма изучает Талмуд, изучает польскую культуру и находит возможность охватить любовью то, что сперва любить не хотелось. Достоевский способен следовать принципу, воплотить идею в жизни только тогда, когда помогают живые впечатления, а если подходящих впечатлений нет, то и универсализм не выходит.

По моим наблюдениям, освобождение от европофобии оказалось даже прямо связано с ростом юдофобства. Пороки буржуазной цивилизации, которые в «Зимних заметках» и «Игроке» относились на счет французов, немцев,

---

[1] Очень интересно взглянуть на историю революции с точки зрения ее риторики. Царизм был расшатан думскими ораторами, но почему? Потому что Милюков и Керенский не нашли никакого противовеса, равного по силе Пушкинской речи. Красные армии разбили белых, но почему? Отчасти потому, что ораторская подготовка заменяла в Красной Армии артиллерийскую подготовку. Мне рассказывал товарищ по нарам, М. Н. Лупанов, солдат 1920 года, какое потрясающее впечатление производил приезд Троцкого или Зиновьева. Речь равна была по силе пятистам орудийным стволам, сосредоточенным на километре прорыва. Эсеры порвали с Колчаком и открыли кусок фронта красным, но почему? Отчасти потому, что большевики вернули им возможность говорить оппозиционные речи в Советах, а бравый адмирал не мог унизиться до лозунга «Советы без коммунистов». Большевики могли набрать в армию миллионы крестьянских парней и сделать их красноармейцами, потому что у большевиков были агитаторы, а у белых агитаторов не было. Короче: красные победили отчасти потому, что овладели искусством красноречия. Потом они постарались забыть свое опасное искусство.

[2] См.: Трубецкой Е. Н. Историческое миросозерцание Вл. Соловьева, т. 1. [М], с. 75; Соловьев С. М. Жизнь и творческая эволюция Владимира Соловьева. Брюссель, 1977, с. 201.

англичан, в «Дневнике» за 1876 и 1877 годы переносятся на счет евреев. Сперва, в главе «Piccola bestia», еврейским влиянием объясняется внешняя политика Англии, а потом в диалоге с читателями, завязавшемся по этому поводу, еврейским делом оказывается вся власть денег. Сдвиг к мифологическому сознанию, плодотворный в искусстве, обнаруживает свои границы в публицистике, где гораздо больше прав имеет здравый смысл. Достоевский эти законные права здравого смысла нарушает. Создавая образ Piccola bestia, он как бы пародирует самого себя; то, что глубоко и поэтично в «Смешном человеке», становится плоской политической карикатурой. Писателю, бросившемуся в политику, непременно нужен, с одной стороны, народ-богоносец, а с другой — человекоорудия дьявола. И если немцы и французы включены в круг всемирной отзывчивости, то тем хуже народам, в этот круг не включенным, то есть тем, с которыми у Достоевского не вышло духовной встречи: евреям, полякам и, наконец, туркам, которых надо выгнать из Константинополя и заставить продавать мыло и халаты.

Владимир Соловьев, несмотря на свою поэтическую одаренность, — тип философа в античном смысле этого слова. Он не просто приходит к известной идее; он непременно должен воплотить идею в своей жизни. А Достоевский — тип медиума, прислушивающегося к духам своей культуры. Соловьев в своей последовательности мог все дальше уходить от России (философия вообще не очень национальна; в ней гораздо больше общего для культурного мира, чем отдельной культуры). Достоевский, прислушиваясь к России, мог быть очень противоречивым и непоследовательным. Но это не значит, что он неограничен и что его зигзагообразный путь лишен направления. Направление позднего Достоевского — к частичному освобождению от ксенофобии. Этот путь оказался незавершенным. Но и вся Россия не завершена.

Целое русской культуры конца XIX века не могло быть последовательно высказано без резких поворотов, срывов и метаний. В динамике русской культуры не сыграна еще до конца ни версиловская, ни шатовская роль. Западничество и почвенничество до сих пор остаются живыми силами. Достоевский почувствовал, что одного Шатова ему мало, и создал Версилова, но Версилов не зачеркивает Шатова, всемирная отзывчивость не зачеркивает веру в свой народ-богоносец и ревнивое отвращение к другим (следовательно,

ложным) мессиям [1]. Непоследовательность Достоевского, метания его случайны только в поводах и проявлениях, внутренне они неизбежны.

Так же как и сам Достоевский, не завершено, открыто его наследие. Мать Мария [2] берет у Достоевского две великие его идеи: совиновность — и связанную с ней, заново осмысленную идею соборного преображения. Я думаю, что с идеями совиновности и соборного преображения органически связана также идея всемирной отзывчивости (не только русской культуры — всех культур). Но можно брать у Достоевского и другие идеи, совершенно противоположного характера. Для этого не нужно извращать Достоевского. Достаточно воспринимать крайности его страстей и не замечать точки бесстрастия духа.

В оценке Достоевского решают не частности, а духовное целое и неразрывно связанный с ним стиль. Главное то, что в своих метаниях, в своей вечной незавершенности Достоевский выработал какой-то язык, какой-то слог для разговора о самом главном, которое никогда, даже в конце веков, не будет завершено. Без этого языка нельзя представить себе современной культуры, нельзя представить самого себя.

1979

---

[1] Следует учесть, что существовал не только еврейский, но и польский мессианизм (у Мицкевича, например). Из трех претендентов на роль мессии только один может быть истинным; двое других — самозванцы и должны быть изобличены.

[2] Елизавета Кузьмина-Караваева.

СМЕШНОЙ ЧЕЛОВЕК И НАРОД-БОГОНОСЕЦ

Ганди называл свои духовные поиски «экспериментами с истиной». Слово «эксперимент», взятое из лексикона позитивистской науки, плохо вяжется с религиозной истиной. Но когда-то «ипостась» тоже была непривычным словом. Чувство глубины, чувство вечности иногда требует новых слов, и опыт глубины приобретает новые формы.

Дух эксперимента заложен в самом credo Достоевского:

«Если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и *действительно* было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы остаться с Христом вне истины, чем с истиной вне Христа».

Почему Достоевский дарит это свое исповедание веры Ставрогину? И только через него — Шатову? Здесь (как сказал бы Достоевский) есть какая-то мысль. Мне кажется, что Ставрогину принадлежит прежде всего форма суждения, форма интеллектуального эксперимента[1]. Можно предположить и это. А потом — нечто совершенно противоположное. Мышкину этот эксперимент ни к чему. Для него Христос и истина, Христос и собственная природа — одно. Но Достоевский — не Мышкин. Выбор ему необходим. И он делает вместе с Шатовым добрый выбор; но сознает, чувствует, испытывает воображением возможность злого выбора («истины» вместо Христа). Достоевский боится злого сердца, боится жестокого сладострастия — и от этого боится свободного ума, боится интеллектуального эксперимента. Ибо жестокое сладострастие мыслимо не только в отношениях с женщиной, оно есть и в полемике, и в политике, оно вдохновляет практические эксперименты Ставрогина и тенью Смердякова идет за интеллектуальными выкладками Ивана Карамазова. Достоевский постоянно чувствует эту тень и в ужасе проклинает экспериментатора в самом себе. Он переживает пробу Раскольникова

---

[1] «Не вы ли говорили мне, что если бы математически доказали вам, что истина вне Христа, то вы бы согласились лучше остаться со Христом, нежели с истиной?»

как свою собственную пробу. И собственный свой разум заставляет упасть на колени перед Соней. А назавтра продолжает экспериментировать. Он не разоблачает Ставрогина, он экспериментирует вместе с ним. И снова приходит в ужас от самого себя. Практические эксперименты героев — это интеллектуальные эксперименты автора. Его неудержимо влечет проверить все заповеди личным опытом и заново, личным опытом, утвердить их.

Мышкину заповеди ни к чему. У него просто совершенно чистое сердце. А догма? А молитва? А церковь? Ничего этого у Мышкина нет. Создавая Мышкина, Достоевский не нуждался ни в какой опоре. Но потом опять (в «Бесах») — ошеломленность, почва колеблется под ногами — и опять резкий разрыв между безблагодатным разумом и сердцем Хромоножки, выдержавшим испытание позором и болью Голгофы.

И снова эксперименты. В мечтах Версилова Спаситель приходит к человечеству, потерявшему веру. В «Сне смешного человека» Спаситель вовсе вынесен за скобки. Не знаю, сознавал ли Достоевский, что продолжает очень древнюю традицию, что первый религиозный эксперимент был поставлен Богом, отдавшим Иова во власть сатане; книгу Иова Достоевский очень любил, и ее влияние вряд ли прошло даром. К этому влиянию можно отнести и стихийное чувство границ эвклидовского разума в познании религиозной истины. Задавать неразрешимые вопросы — один из классических путей религиозного опыта; это как раз то, что делал праведник Иов на своем гноище, и Бог ему ответил. Праведность сказалась в том, чтобы дождаться ответа; не пытаться по-эвклидовски отвечать на эвклидовские вопросы. Которые сами по себе совершенно законны — незаконны только логические ответы там, где нужно прямое созерцание, виденье, слышанье.

Эвклидовский разум прав, когда ставит вопросы, раскрывает перед духом бездну целого, прикрытую догмой. И неправ, когда не умеет замолчать перед бездной и ждать созерцания. Ересь — от нетерпения разума, бросившегося за свои пределы. Еретик — Раскольников. А Смешной человек — не еретик: он увидел. Увидел — и вдруг раскрылась суть религиозного чувства: связь с духовным целым вселенной — без всей буквы религии (и всех споров о правильных и неправильных словах).

На прекрасной планете люди живут, как Адам и Ева в раю, непосредственно чувствуя Бога. Что это, утопия?

Скорее духовная реальность. Отдельные черты планеты Смешного человека взяты из мечтаний Фурье; но целое, созданное Достоевским, сравнимо с заключительными страницами Апокалипсиса. Вопрос поставил эвклидовский ум, но ответило сердце, напитавшееся созерцанием золотого предзакатного света, и ответило как власть имеющий.

Христа на планете нет; но Бог есть любовь, и, следуя догме о равночестности ипостасей, можно заменить слово «Христос» словом «любовь»: «Если бы как-нибудь оказалось, что любовь вне истины и истина вне любви, то я предпочел бы остаться с любовью вне истины...», вне любых идей — не только философских, но и богословских. Которых на планете нет и не может быть: там ведь ни науки, ни храмов.

Это крайняя точка духовной смелости Достоевского, которой он достигает, когда в душе его совершенный свет, и которую теряет, когда свет меркнет и воцаряется мрак, озаряемый неверными и слабыми вспышками. При свете таких вспышек остается только вцепиться во что-то осязаемое и изо всех сил держаться за него. Обе эти точки (дерзания и страха) одновременно схвачены в «Заметке о петербургском баден-баденстве»:

«Вам дико, что я осмелился предположить, что в народных началах России и в ее православии (под которым я подразумеваю *идею,* не изменяя, однако же, ему вовсе) заключаются залоги того, что Россия может сказать слово живой жизни и в грядущем человечестве...»[1]

Что же такое православие? «...я подразумеваю *идею,* не изменяя, однако же, ему вовсе». То есть отчасти изменяя. До какой степени? Настолько, насколько Зосима отходит от оптинских старцев? Или еще дальше? До мечтаний Версилова? До планеты Смешного человека? Границы не указаны, и я думаю, что их нет. Ни один ответ, вышедший из-под пера Достоевского, не может быть отброшен: ответы «благонамеренно-честного сознания»[2] в «Дневнике», ответы героев, придуманных для выражения благонамеренно-честной веры, — и ответы, неожиданно рождавшиеся в творческом воображении, отождествлявшем себя с тем или иным характером. Нельзя отбрасывать никого, и никого нельзя снижать. Экранизация «Подростка» фальшивит, когда лишает Версилова духовного обаяния, а старец Макар

---

[1] «Литературное наследство», т. 86, с. 87.
[2] Термин Гегеля при анализе «Племянника Рамо».

изображен таким иконописным, таким полным подобием Иоанна Крестителя, что вываливается из антикрасноречия Достоевского в лакированные образы Ильи Глазунова.

Хочется процитировать текст, который сценарист и режиссер вымарали из разговора Версилова со своим сыном:

«Я представляю себе, мой милый, — начал он с задумчивою улыбкой, — что бой уже кончился и борьба улеглась. После проклятьев, комьев грязи и свистков настало затишье, и люди остались *одни,* как желали: великая прежняя идея оставила их; великий источник сил, до сих пор питавший и гревший их, отходил, как то величавое зовущее солнце в картине Клода Лоррена, но это был уже как бы последний день человечества. И люди вдруг поняли, что они остались совсем одни, и разом почувствовали великое сиротство. Милый мой мальчик, я никогда не мог вообразить себе людей неблагодарными и оглупевшими. Осиротевшие люди тотчас же стали бы прижиматься друг к другу теснее и любовнее; они схватились бы за руки, понимая, что теперь лишь они одни составляют все друг для друга. Исчезла бы великая идея бессмертия, и приходилось бы заменить ее; и весь великий избыток прежней любви к Тому, который и был бессмертие, обратился бы у всех на природу, на мир, на людей, на всякую былинку. Они возлюбили бы землю и жизнь неудержимо и в той мере, в какой постепенно сознавали бы свою преходимость и конечность, и уже особенною, уже не прежнею любовью. Они стали бы замечать и открыли бы в природе такие явления и тайны, каких и не предполагали прежде, ибо смотрели бы на природу новыми глазами, взглядом любовника на возлюбленную. Они просыпались бы и спешили бы целовать друг друга, торопясь любить, сознавая, что дни коротки, что это — всё, что у них остается. Они работали бы друг на друга, и каждый отдавал бы всем все свое и тем одним был бы счастлив. Каждый ребенок знал бы и чувствовал, что всякий на Земле — ему как отец и мать. «Пусть завтра последний день мой, — думал бы каждый, смотря на заходящее солнце, — но все равно, я умру, но останутся все они, а после них дети их», — и эта мысль, что они останутся, все так же любя и трепеща друг за друга, заменила бы мысль о загробной встрече. О, они торопились бы любить, чтоб затушить великую грусть в своих сердцах. Они были бы горды и смелы за себя, но сделались бы робкими друг за друга; каждый трепетал бы за жизнь и за счастье каждого. Они стали бы нежны друг к другу и не стыдились бы

того, как теперь, и ласкали бы друг друга, как дети. Встречаясь, смотрели бы друг на друга глубоким и осмысленным взглядом, и во взглядах их была бы любовь и грусть...

Милый мой, — прервал он вдруг с улыбкой, — все это — фантазия, даже самая невероятная; но я слишком уж часто представлял ее себе, потому что всю жизнь мою не мог жить без этого и не думать об этом. Я не про веру мою говорю: вера моя невелика, я — деист, философский деист, как вся наша тысяча, так я полагаю, но... но замечательно, что я всегда кончал картину мою видением, как у Гейне, «Христа на Балтийском море». Я не мог обойтись без него, не мог не вообразить его, наконец, посреди осиротевших людей. Он приходил к ним, простирал к ним руки и говорил: «Как могли вы забыть Его?» И тут как бы пелена упадала со всех глаз и раздавался бы великий восторженный гимн нового и последнего воскресения...»

Бросается в глаза, что из идеи православия здесь совершенно выпала церковь. Остались люди без церкви и Христос вне церкви.

В монологе Версилова временами чувствуется персонаж, на которого Достоевский смотрит со стороны: барин, лишний человек и т. п. Но из-под героя высовывается сам Достоевский, его собственное созерцание картины Клода Лоррена, его собственные порывы воображения. Без Христа Версилов не мог обойтись (и Достоевский не мог); но без исторической церкви оба они, в какой-то миг, вполне обходились. Мышкин, говоря с Рогожиным о вере, ни разу не упоминает церковь, ни разу не заходит, в трудную минуту, помолиться в храме. Хромоножка больше прислушивается к еретице, сосланной на покаяние, и к закатному лучу.

Во «Сне смешного человека» сделан еще один шаг. Я не останавливаюсь на том, как много в этом сне перекликается с мечтанием Версилова и до какой степени это общее у двух совершенно разных героев сходится в авторе, в самом Достоевском, — так что различия, пожалуй, можно свести к разным состояниям духа одного лица. Хочется еще раз подчеркнуть другое: на планете Смешного человека не было ни Иудеи, ни Рима и не был распят Иисус. Там нечего искупать — по крайней мере до знакомства со Смешным человеком:

«...они не стремились к познанию жизни так, как мы стремимся сознать ее, потому что жизнь их была восполнена. Но знание их было глубже и высшее, чем у нашей науки; ибо наука наша ищет объяснить, что такое жизнь,

сама стремится сознать ее, чтоб научить других жить; они же и без науки знали, как им жить, и это я понял, но я не мог понять их знания. <...>

У них была любовь и рождались дети, но никогда я не замечал в них порывов того *жестокого* сладострастия, которое постигает почти всех на нашей земле, всех и всякого, и служит единственным источником почти всех грехов нашего человечества *. <...>

У них почти совсем не было болезней, хотя и была смерть; но старики их умирали тихо, как бы засыпая, окруженные прощавшимися с ними людьми, благословляя их, улыбаясь им и сами напутствуемые их светлыми улыбками. Скорби, слез при этом я не видал, а была лишь умножившаяся как бы до восторга любовь, но до восторга спокойного, восполнившегося, созерцательного. Подумать можно было, что они соприкасались еще с умершими своими даже и после их смерти и что земное единение между ними не прерывалось смертию. Они почти не понимали меня, когда я спрашивал их про вечную жизнь, но, видимо, были в ней до того убеждены безотчетно, что это не составляло для них вопроса. У них не было храмов, но у них было какое-то насущное, живое и беспрерывное единение с Целым вселенной; у них не было веры, зато было твердое знание, что когда восполнится их земная радость до пределов природы земной, тогда наступит для них, и для живущих и для умерших, еще большее расширение соприкосновения с Целым вселенной. Они ждали этого мгновения с радостью, но не торопясь, не страдая по нем, а как бы уже имея его в предчувствиях сердца своего...» (т. 25, с. 113—114).

Ни храмов, ни заповедей. Все это понадобится тогда, когда Смешной человек развратит, разрушит рай. А пока не развратил, они не нужны. Это созерцание тоже входит в «идею православия».

Теперь подумаем: другие культурные миры — своего рода другие планеты. Там, правда, совершилось грехо-

---

* Хочется обратить внимание на логическую структуру этой фразы: «*почти* всех... *всех и всякого*... *единственным* источником... *почти всех* грехов». Образованный человек сознает, что его мысль не очень обоснованна. Он вводит ее осторожно: *почти*; но всеобщность идеи тут же усиливается (единственным источником!); и тут же страх, что осмеют, и снова «почти». Логически расшатанный строй речи позволяет вводить свои оценки, свои пристрастия, обходя ненужные, досадные факты. Вводить и то, что выше здравого смысла, и то, что ниже его.

падение, но иначе, и иначе преодолевается. Туда пришли другие спасители. Если дух любви выразился на планете Смешного человека вовсе без спасителя, то почему не могло это произойти через Кришну или через Майтрейю? Логика духовного открытия, совершенного Достоевским, ведет к любовному вниманию ко всем великим религиям. Как совместить с этим ненависть, с которой Достоевский — в эти же семидесятые годы — пишет об иудаизме и католицизме? Религиях, Священное писание которых частично или полностью совпадает с православным? Почему Достоевский допускает спасение без Спасителя и не допускает — с другим спасителем? И даже с чуть-чуть иным обликом Христа (как у католиков)?

Он пишет, в своем символе веры: «...нет никого прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивой любовью говорю себе, что и не может быть...» (т. 28, ч. I, с. 176).

С ревнивой любовью. С рогожинской любовью. И называет католицизм религией Антихриста.

В истории нетерпимость протопопа Аввакума и всемирная отзывчивость Пушкина принадлежат разным векам и разным людям. Было время закрытости, Московское царство, — и время открытости. Был человек Аввакум и человек Александр. Парадокс Достоевского в том, что протопоп Аввакум и Александр Пушкин присутствуют в нем одновременно и то один, то другой выходят на первый план.

Какое-то движение идет в каждой личности. Личность всегда неоднозначна, многоприродна, многоипостасна; этим она и подобна Богу. Гоголевские мертвые души, утратив внутреннее движение, теряют и свою причастность духу. Совершенная однозначность — не норма, но уродство. Но совершенный внутренний раскол, двойничество — тоже болезнь. Ночной собеседник Ивана Карамазова говорит о желании вселиться в купчиху и поверить во все, во что она верит. Я думаю, что это насмешка Достоевского над самим собой, а не только над Иваном и его двойником. Он сам готов вселиться во что-то доброе и простое — в мужика Марея, в Шатова. Он бежит от искушения человекобога, готового ставить любые ставрогинские эксперименты, эротические и социальные. Но простота, к которой он припадает, для развитого человека хуже воровства, неестественна, надуманна. Вместо кумира человекобога воздвигается другой кумир — народобог. Мифология народопоклонства спасает от логики научного эксперимента; но она не спа-

сает от своей собственной логики, пожалуй еще более жесткой, чем логика науки. Озирису противостоит Сет, Ормузду — Ариман, Богу — дьявол, народобогу — народодьявол. Если постулируется народодьявол (например, образ Германии в статьях военных лет), то на другом полюсе непременно формируется народобог (таким к 1945 году стал русский воин-мститель). Постулируется образ народобога — и на другом полюсе возникает народодьявол. Хотя идеализацией народа могут заниматься люди очень добрые, не склонные кого бы то ни было ненавидеть и даже прямо выступающие против шовинизма. Логика мифа сильнее добрых намерений. Как только в культуре утверждается идеализированный образ народа — где-то, в каком-то углу возникает образ народа-вредителя.

Эту опасность я давно сознавал, с конца 60-х годов, но мне не хотелось выдвигать ее на первый план в изучении творчества Достоевского. Слишком много он дает другого, великого и важного. Однако нынешние исповедники дуальной мифологии (народобог — народодьявол) постоянно ссылаются на Достоевского, цитируют его — и нельзя спорить с ними, обходя Достоевского. Нелепо упрекать их за отход от великих традиций гуманной русской литературы. Заноза ксенофобии торчит в самой традиции. Русская литература — это, между прочим, и Достоевский:

«Знаете ли вы, кто теперь на всей земле единственный народ-«богоносец», грядущий обновить и спасти мир именем нового бога и кому единому даны ключи жизни и нового слова... Знаете ли вы, кто этот народ и как ему имя?»

Это, конечно, Шатов. Один из характеров, которыми Достоевский мыслит. Ибо он мыслит характерами мыслителей. Идея православия делает в его изложении еще один скачок: к новому язычеству, к отождествлению таинственных сил, увлекающих народы, с богом — но богом племенным, чуждым богам других народов. Читая Шатова, вспоминаешь немецких романтиков, Л. Н. Гумилева, а иногда даже Людвига Фейербаха; но решительно ничего похожего на блаженного Августина и других отцов церкви:

«Разум и наука в жизни народов всегда, теперь и с начала веков, исполняли лишь должность второстепенную и служебную; так и будут исполнять до конца веков. Народы слагаются и движутся силой иною, повелевающею и господствующею, но происхождение которой неизвестно и необъяснимо *. Эта сила есть сила неутолимого желания

* Можно заметить сходство с идеями Л. Н. Гумилева. — *Г. П.*

дойти до конца и в то же время конец отрицающая. Это есть сила беспрерывного и неустанного подтверждения своего бытия и отрицания смерти. Дух жизни, как говорит Писание, «реки воды живой», иссякновением которых так угрожает Апокалипсис. Начало эстетическое, как говорят философы, начало нравственное, как отождествляют они же. «Искание Бога» — как называю я всего проще. Цель всякого движения народного, во всяком народе и во всякий период его бытия, есть единственно лишь искание бога, бога своего, непременно собственного, и вера в него как в единого истинного. Бог есть синтетическая личность всего народа, взятого с начала его и до конца *. Никогда еще не было, чтоб у всех или у многих народов был один общий бог, но всегда и у каждого был особый. Признак уничтожения народностей, когда боги начинают становиться общими. Когда боги становятся общими, то умирают боги и вера в них вместе со всеми народами. Чем сильнее народ, тем особливее его бог. Никогда не было еще народа без религии, то есть без понятия о зле и добре. У всякого народа свое собственное понятие о зле и добре и свое собственное зло и добро. Когда начинают у многих народов становиться общими понятия о зле и добре, тогда вымирают народы, тогда само различие между добром и злом начинает стираться и исчезать. Никогда разум не в силах был определить зло и добро или даже отделить зло от добра, хотя приблизительно; напротив, всегда позорно и жалко смешивал; наука же давала разрешения кулачные. В особенности этим отличается полунаука, самый страшный бич человечества, хуже мора, голода и войны, неизвестный до нынешнего столетия».

Невозможно списать пророческую характеристику полунауки на Шатова; слишком органична она для Достоевского, слишком вытекает из философских страниц «Подполья» и уточняет их: именно п о л у н а у к а уморила голодом и холодом 13 миллионов крестьян в Евразии, а потом 6 миллионов евреев и цыган в Третьей империи, а потом еще пару миллионов в Кампучии. Разум и наука не могут сами создать нравственность, но они участвуют в работе духа; ничего положительно без-нравственного в разуме и науке нет. «Страшный бич человечества, хуже мора, голода и войны» — только п о л у н а у к а . Это одна из глубочай-

* Неожиданно припомнился Людвиг Фейербах; только вместо человечества — народ. — *Г. П.*

ших мыслей Достоевского. Думаю, что и весь монолог Шатова неотделим от Достоевского. Хотя Достоевский подчеркивает юношескую восторженность героя, неряшливость его мысли, и благонамеренно-честное сознание вяло возражает (устами Ставрогина): «Вы Бога низводите до простого атрибута народности».

«Напротив, народ возвожу до Бога! — отвечает Шатов. — Если великий народ не верует, что в нем одном истина (именно в одном и именно исключительно), если не верует, что он один способен и призван всех воскресить и спасти своею истиной, то он тотчас же перестает быть великим народом и тотчас же обращается в этнографический материал, а не в великий народ. Истинно великий народ никогда не может примириться со второстепенною ролью в человечестве, или даже с первостепенною, а непременно и исключительно с первою. Кто теряет эту веру, тот уже не народ. Но истина одна, а стало быть, только единый из народов и может иметь бога истинного, хотя бы остальные народы имели своих особых и великих богов».

Во всех этих рассуждениях я пишу слово «бог» со строчной буквы. Это языческие боги древних племен и народностей. Если свезти их в одно место и установить рядышком в пантеоне, то действительно это говорит о распаде племенной и народной нравственности, и рассудочный плюрализм римских императоров не в состоянии остановить его. Впрочем, и на таком уровне неверно, что «чем сильнее народ, тем особливее его боги»; римляне были очень сильным народом, но боги их мало отличались от греческих. Особливее всех Бог евреев, но евреи никогда не были политически сильны, и это не парадокс, это правило. За особливое вероисповедание хватаются и позже политически слабые народы, лишенные государственных границ: армяне, сирийцы, ассирийцы, ливанцы, копты. В особом вероисповедании (монофизитском, несторианском, монофелитском) была незримая граница их царства. Почему особливость понадобилась Шатову (и не только ему одному) — вопрос, который обсуждался в «Искусстве кино», 1988, № 6. Во всяком случае Шатов бессознательно смешивает народное чувство с имперским, с иллюзией византийцев, для которых мировая религия была тождественна мировой империи. Примерно такова же была иллюзия халифата. Но мировое развитие разошлось с имперским путем. В рамках единой мировой религии сложились разные нации. Вопреки Шатову, у них с самого начала общие христианству (или исламу)

понятия о добре и зле, но от этого англичане и французы, немцы и итальянцы не превратились в этнографический материал. Напротив, этнографичны дикие племена, у каждого из которых, действительно, свои особливые представления о зле и добре; но от этого бушмены и папуасы не превзошли христианскую цивилизацию. Христианизация или исламизация не связана с нравственным упадком; напротив, заповеди единого Бога нравственно определеннее, чем племенные табу.

Нелепости, переплетающиеся с гениальными прозрениями, хочется как-то понять, найти в них какой-то, пусть искаженный смысл. Думаю, что Шатов (и Достоевский) очень мало вникают в мировой исторический процесс и выхватывают из него отдельные факты, вне общей связи, чтобы как-то компенсировать нечто никем не описанное, происходящее у них на глазах, — нравственную мешанину, возникшую при европеизации России, то есть при переходе из византийской цивилизации в западную. Понятие культурного круга, культурного мира, теория вестернизации — все это было разработано только в XX веке. Достоевский чувствует потрясение основ и противопоставляет ему миф, укрепляющий чувство тождества с собой. Рационалистической Европе противопоставляется мифическая Россия. «Дневник» продолжает мифотворчество, начатое Шатовым.

«Что святее и чище подвига такой войны, которую предпринимает теперь Россия? — пишет Достоевский в «Дневнике писателя». — О да, да, конечно — мы не только ничего не захватим у них и не только ничего не отнимем, но именно тем самым обстоятельством, что чрезмерно усилимся (союзом любви и братства, а не захватом и насилием), — тем самым и получим наконец возможность не обнажать меча, а напротив, в спокойствии силы своей явить собою пример уже искреннего мира, международного всеединения и бескорыстия. Мы первые объявим миру, что не через подавление личностей иноплеменных нам национальностей хотим мы достигнуть собственного преуспеяния, а напротив, видим его лишь в свободнейшем и самостоятельнейшем развитии всех других наций и в братском единении с ними, восполняясь одна другою, прививая к себе их органические особенности и уделяя им и от себя ветви для прививки, сообщаясь с ними душой и духом, учась у них и уча их, и так до тех пор, когда человечество, восполнясь мировым общением народов до полного единст-

ва, как великое и великолепное древо, осенит собою счастливую землю» (т. 25, с. 99—100).

Помню, с каким воодушевлением я это читал 50 лет тому назад; но, к несчастью, такой России, о которой пишет Достоевский, никогда не было и сейчас нет. Если же провести сравнение логически корректно, на одном уровне близости к фактам, то выводы будут противоположными. Западные страны, достигшие национальной консолидации, с XVI века существуют примерно в одних и тех же границах, и если границы менялись, и не всегда справедливо, то ненамного. Самый агрессивный французский националист не хотел сделать Испанию или Германию Францией. На востоке же Европы (и дальше в Азии) господствовали империи, поглощавшие полностью целые народы. Начиная с XVI века Московия, а потом Российская империя поглотила царства Казанское, Астраханское, Сибирское, Эстляндию, Курляндию, Финляндию, Польшу, Молдавию, Грузию, Армению, Азербайджан, Хиву и Бухару. Насколько это было выполнено в братском единении, восполняясь в любви и общаясь душою и духом, можно судить по афоризму современника Достоевского, графа Муравьева-Виленского: «Муравьевы делятся на тех, которых вешают, и на тех, которые вешают». Журнал Достоевского «Время» был запрещен за слабую попытку Н. Н. Страхова прикоснуться к этой опасной теме. Но сила страсти полемического мига так велика, что она выталкивает из памяти жизненный опыт. И можно писать о русском духе всеобъемлющей любви, понося в то же время поляков и евреев, поглощенных государственной любовью, а туркам (которым как раз предстояло такое поглощение) высокомерно определить занятие — торговать мылом и халатами и ни о чем лучшем не мечтать. Страсть (подобно Цезарю) выше грамматики.

Захваченный своей мессианской мечтой, Достоевский сметает с пути все фактические препятствия. Война так война; и даже очень хорошо, что война; война вообще лучше мира и гуманнее, чем мир:

«Биржевики, например, чрезвычайно любят теперь толковать о гуманности. И многие, толкующие теперь о гуманности, суть лишь торгующие гуманностью. А между тем крови, может быть, еще больше бы пролилось без войны (я прошу обратить внимание на это замечательное «может быть». — *Г. П.*). Поверьте, что в некоторых случаях, если не во всех почти (кроме разве войн междоусобных), — война есть процесс, которым *именно* (подчеркнуто Достоев-

ским. — *Г. П.*), с наименьшим пролитием крови, с наименьшею скорбию и с наименьшей тратой сил, достигается международное спокойствие и вырабатываются, хоть приблизительно, сколько-нибудь нормальные отношения между нациями. Разумеется, это грустно, но что же делать, если это так. Уж лучше раз извлечь меч, чем страдать без срока. И чем лучше теперешний мир между цивилизованными нациями — войны? Напротив, скорее мир, долгий мир зверит и ожесточает человека, а не война. Долгий мир всегда (тут мне хочется подчеркнуть: «всегда». Уже не в некоторых и не во всех почти случаях, а всегда. — *Г. П.*) родит жестокость, трусость и грубый, ожирелый эгоизм, а главное — умственный застой. В долгий мир жиреют лишь одни палачи и эксплуататоры народов (...) Лишь искусство поддерживает еще в обществе высшую жизнь и будит души, засыпающие в периоды долгого мира. Вот отчего и выдумали, что искусство может процветать лишь во время долгого мира, а между тем тут огромная неверность: искусство, то есть *истинное* искусство, именно и развивается потому во время долгого мира, что идет вразрез с грузным и порочным усыплением душ...» (т. 25, с. 101—102).

В 1939 году я прочитал этот панегирик войне с большим сочувствием. Но года три спустя мне пришлось проходить через поле, над которым висел густой трупный смрад, и несколько раз я натыкался на недохороненные руки или ноги, торчавшие из ровиков (трупы туда запихивали кое-как). После этого я лучше понял Льва Толстого, твердо стоявшего против всякой войны.

Раздавались голоса, предлагавшие защитникам славян освободить для начала Польшу; или показать туркам пример гуманности к инородцам, упразднив черту оседлости. Но попытки вернуть к реальности человека, захваченного мифом, вызывали раздраженные реплики. Миф освобождает от ужаса фактов, разбросанных без всякого порядка в пространстве и времени. Миф заслоняет бездну, в которую все проваливается, мнимым космосом, где все на месте, и правда прописана у народобога, а ложь — у народодьявола:

«Мне иногда входила в голову фантазия: ну что, если б это не евреев было в России три миллиона, а русских; а евреев было бы 80 миллионов — ну, во что бы обратились бы у них русские и как бы они их третировали? Дали бы они им сравняться с собою в правах? Дали бы им молиться среди них свободно? Не обратили ли бы прямо в рабов? Хуже того: не содрали ли бы кожу совсем? Не избили бы

дотла, до окончательного истребления, как делывали они с чужими народностями в старину, в древнюю свою историю?» (т. 25, с. 80).

О евреях можно сказать много дурного, оставаясь на почве исторических фактов. Но мифотворцу мало фактов. Из фактов нельзя выстроить образ народодьявола. И вот вместо фактов — предположения, решительно ни на чем не основанные и временами прямо противоречащие Библии (она запрещает жестокие казни); или присвоение одним евреям обычного права племенной войны (и в славянской летописи можно найти память об этом: «погибоша аки обре, их же несть ни племени, ни наследка». Несть, потому что всех вырезали).

По законам мифа строится и кроткая реакция народобога, вынужденного терпеть народодьявола: «Весь народ наш смотрит на еврея, повторяю это, без всякой предвзятой ненависти. Я пятьдесят лет видел это. Мне даже случалось жить с народом, в массе народа <...> Там было несколько евреев — и никто не *презирал* их, никто не исключал их, не гнал их». Можно подумать, что никогда не было еврейских погромов. Правда, при жизни Достоевского их не было. Этого не допускала имперская власть, переселив на Кубань беспокойных запорожцев. К сожалению, в памяти культуры стереотип погрома вовсе не был преодолен; напротив, он сохранялся как удаль, молодечество — в украинских думах, в поэме Тараса Шевченко «Гайдамаки», в повести Гоголя «Тарас Бульба». И буквально через месяц после смерти Достоевского началась новая погромная волна. Если бы Достоевский жил дольше, то, может быть, ужаснулся ей. Но этого живого впечатления не было. И Достоевский приписывает евреям все пороки, в том числе исключающие друг друга: исповедание демонической религии и материализма, разрушающего любую религию. Вообще все пороки буржуазной цивилизации, еще совсем недавно (в 1864 году) рисовавшиеся как французские и немецкие пороки, выводятся из природы жидовства. Конечно, оговаривается Достоевский, зло «не от одних евреев, но если евреи окончательно восторжествовали и процвели в Европе именно тогда, когда там восторжествовали эти новые начала (материализм и жажда обеспеченности. — *Г. П.*) даже до степени возведения их в нравственный принцип, то нельзя не заключить, что и евреи приложили тут своего влияния. Наши оппоненты указывают, что евреи, напротив, бедны, повсеместно даже бедны, а в России осо-

бенно, что только самая верхушка евреев богата, банкиры и цари бирж, а из остальных евреев чуть ли не девять десятых их — буквально нищие, мечутся из-за куска хлеба, предлагают куртаж, ищут, где бы урвать копейку на хлеб. Да, это, кажется, правда, но что же это обозначает? Не значит ли это именно, что в самом труде евреев (то есть огромного большинства их, по крайней мере), в самой эксплуатации их заключается нечто неправильное, ненормальное, нечто неестественное, несущее само в себе свою кару. Еврей предлагает посредничество, торгует чужим трудом. Капитал есть накопленный труд; еврей любит торговать чужим трудом! Но всё же это пока ничего не изменяет; зато верхушка евреев воцаряется над человечеством всё сильнее и тверже и стремится дать миру свой облик и свою суть» (т. 25, с. 85).

Во всех этих цитатах, которые я выписал достаточно полно, поражает совершенное пренебрежение здравым смыслом. Самые неожиданные суждения вводятся с помощью оборота «может быть», и тут же «может быть» переходит во «всегда»: «долгий мир *всегда* родит жестокость...» Нищета девяти десятых евреев объясняется тем, что сами занятия их несут в себе кару, ибо нехорошо торговать чужим трудом. Но тогда непонятно, почему Ротшильд от этого же занятия богатеет и почему не богатеют портные, сапожники, столяры, возчики, наконец — мелкие лавочники, честно торгующие крупой и селедкой (а вовсе не чужим трудом) ; и почему бедны русские крестьяне, за что их наказывает Бог. «Огромное большинство» ни на какой статистике не основано и никакой статистикой не может быть опровергнуто: это чисто мифологическое существо; даже если все эмпирические евреи уйдут из сферы торговли, миф не пошатнется.

Опыт показал, что во всех странах, подвергшихся вестернизации, выдвигались этнические группы, быстрее ориентирующиеся в новой обстановке, чем большинство населения; и на эти группы обрушивался народный гнев. В турецкой империи это были армяне и левантийские христиане (с точки зрения турка, власть денег была армянской идеей); в Юго-Восточной Азии эту роль сыграли зарубежные китайцы и тамилы; в Индии — парсы и джайны; в Нигерии — народность ибо, судьба которой напоминает еврейскую и армянскую. Малайские националисты пишут о китайцах с таким же ужасом и ненавистью, как черносотенцы о евреях.

Никакой этнической или религиозной общности у евреев,

армян, китайцев и тамилов нет; есть общность социальной роли в ходе модернизации и общность судьбы: геноцид армян в 1915 году, геноцид евреев в 40-е годы, истребление ибо в 60-е годы, неоднократные погромы, направленные против зарубежных китайцев и тамилов. Достоевский всех этих фактов не знал; не мог он прочесть и статьи Н. С. Трубецкого о превращении русских эмигрантов в диаспору наподобие еврейской. Однако вряд ли факты его бы переубедили; достаточно много фактов было ему известно — и отброшено в сторону. Кроме того, можно сослаться на выступления наших современников Белова и Распутина: у них были все возможности познакомиться с теорией модернизации, но показалось неинтересно; зато очень привлекал миф о жидомасонах. Приемы защиты мифа — такие же, как у Достоевского: «наверное, на нашего Иосифа Виссарионовича мог повлиять Ворошилов или Каганович»; «наверное, общество «Память» нельзя называть черносотенным, фашистским». Это из выступления Распутина, которое передавалось по телевидению летом 1988 года. У Достоевского «может быть», у Распутина «наверное». Спорное суждение вводится уступительным оборотом, а дальше с ним оперируют как с доказанным тезисом. В. Кожинов придал этому приему философский лоск, противопоставив «правду» — «истине». Правда — это факты, разрушающие миф (например, деятельность Сталина или Лысенко). Истина — такая перетасовка фактов, при которой миф восстанавливается (Сталин — агент масонов или троцкист, Лысенко — марионетка в руках Презента).

Бросается в глаза, что концепция истины вне правды — пародия на credo Достоевского; истина жидомасонского мифа становится на место Христа, правда научного исследования — на место дефектной «истины». Этот исторический опыт показывает ограниченность credo (и всякого иррационализма). Credo подводит разум к тайне целого и заставляет замолчать, уступить место созерцанию. В этом повороте оно истинно. Повернутая к фактам, рассыпанным в пространстве и времени, формула credo становится соблазном подменить добросовестное исследование, поиски действительных закономерностей фантастической конструкцией. Расшатанная логика позволяет ввести все, что угодно. Например: «Если б даже было и доказано, что мы и не можем быть лучше, то этим вовсе мы не оправданы, потому что вздор все это: мы можем и должны быть лучше»[1].

[1] «Литературное наследство», т. 86, с. 93.

Алогизм здесь восхищает; но точно так же утверждаются вспышки страха и ненависти: «Если уж все хвалить, то и дважды два пять — премилая иногда вещица». На пути к иррациональной истине Целого очень легко споткнуться: $2 \times 2 = 5$, в качестве общего правила, пожалуй, хуже, чем $2 \times 2 = 4$.

В черновиках к «Бесам» Князь (еще не совсем ставший Ставрогиным) размышляет: «У нас православие, наш народ велик и прекрасен потому, что он верует, и потому, что у него есть православие <...> Если же бы пошатнулась в народе вера в православие, то он тотчас же бы начал разлагаться <...> Теперь вопрос: кто же может веровать? Верует ли кто-нибудь (из всеславян, даже и славянофилов), и наконец, даже вопрос: возможно ли веровать? А если нельзя, то чего же кричать о силе православия русского народа. Это, стало быть, только вопрос времени. Там раньше началось разложение, атеизм, у нас позже, но начнется непременно с водворением атеизма» (т. 11, с. 178).

«Можно ли существовать обществу без веры (наукой, например, — Герцен). Нравственные основания даются откровением. Уничтожьте в вере одно что-нибудь — и нравственное основание христианства рухнет все, ибо все связано. Итак, возможна ли другая, научная нравственность?

Если невозможна, то, стало быть, нравственность хранится только у русского народа, ибо у него православие.

Но если православие невозможно для просвещенного (а через 100 лет половина России просветится), то, стало быть, все это фокус-покус, и вся сила России временная. Ибо чтоб была вечная, нужна полная вера во всё. Но возможно ли веровать?

Итак прежде всего надо предрешить, чтобы успокоиться, вопрос о том: возможно ли серьезно и вправду веровать.

В этом *всё,* весь узел жизни для русского народа и все его назначение и бытие впереди» (т. 11, с. 178—179).

Эта дилемма до такой степени мучила Достоевского, что он не решился вынести ее в текст романа, оставил в черновиках. Веровать так, как было положено на вселенских соборах, он не мог. Но до какой степени выбор, предложенный Князем, обязателен?

Я думаю, что в рассуждениях Князя есть ошибки. Первая из них — не его личная. Историческое христианство признало откровением только первоначальную группу текстов, все же остальное поставило на ступеньку ниже. Так же поступил ислам. Две другие великие религии, индуизм и

буддизм, признают откровением и тексты, написанные довольно поздно — лишь бы с великой глубины. При таком подходе нет нужды принимать все без исключения слова древнего откровения, каждую букву, или отбрасывать всё, если что-то одно устарело по своему языку. Откровение мыслится как постоянный процесс, как вечное обновление. Г. П. Федотов называл это действием Святого Духа в истории.

Я думаю, что творческое воображение Достоевского пробивалось к чему-то подобному, когда он — в рассказе Версилова сыну — рисует встречу Христа с человечеством, потерявшим церковную веру. Эта встреча с Христом — символ вечно обновляющегося откровения и само по себе некое откровение; так же как сон Смешного человека.

Даниил Андреев, в «Розе мира», пишет: «По мере того, как церковь утрачивала значение духовной водительницы общества, выдвигалась новая инстанция, на которую перелагался этот долг и которая в лице крупнейших своих представителей этот долг отчетливо сознавала. Инстанция эта — вестничество.

Вестник — это тот, кто... дает людям почувствовать сквозь образы искусства высшую правду и свет, льющийся из иных миров» (гл. 10, «К метаистории русской культуры»). Дух продолжает действовать и в рамках церковности — в Серафиме Саровском (о котором Андреев знал), в Силуане Афонском, в нашем современнике Антонии Блюме. Но основной поток откровения, обновляющий нравственные основы русского общества, идет через Пушкина, Достоевского, Толстого. Конечно, их вдохновение не так чисто, как у Силуана, но зато оно шире охватывает жизнь. И писателю, не связанному буквой предания, легче сказать новое слово. Когда Гоголь попытался быть строго православным — писателя не стало. Тут возникает тысяча вопросов, но ограничусь только немногим.

Откровение — это встреча великой благодати с разумом и членораздельной речью. Если встречи не произошло, если благодать осталась личным переживанием или выразилась в «глоссолалии», то она только косвенно и незначительно может влиять на основы нравственности. Заповеди Моисея или Христа — акт разума, акт мысли, вдохновленной из глубины. Апостол Павел был великим мыслителем. Князь ошибался, считая разум и откровение несовместимыми. Нравственно импотентен только безблагодатный разум. Противостояние такого разума и слепой веры может

быть преодолено. Творчество Достоевского, с духовной точки зрения, — ряд попыток вырваться из тупика, подняться над ставрогинским выбором. Но слишком смелые шаги пугали его: он не верил самому себе, боялся самого себя, боялся жестокого сладострастия, укорененного в человеческой душе. То он созерцает действие Святого Духа в истории (и не может представить себе человечества опустившимся, поглупевшим), то охвачен ужасом перед нашествием бесов. Он одновременно творит новое откровение и судорожно хватается за слепое народное доверие старому, проверенному веками. Хватается — и чувствует, что держаться, сплошь и рядом, не на чем, возвращаться не к чему.

Романтическое сознание, чувствуя свою непрочность, начинает беситься, ненавидеть внешнего вредителя, индурца, народодьявола — носителя исторических сдвигов. В предыдущих главах уже говорилось о том, что сперва этот народодьявол Достоевского — европейцы, главным образом французы и немцы. Потом (примерно с 1875 года) французы и немцы амнистируются: вспоминается Шиллер, Жорж Занд, все вообще юношеские восторги, вызванные европейской литературой. Но роль народодьявола не могла остаться вакантной; и она передается евреям и полякам. К этому же подталкивало соперничество трех мессианизмов. Национальный мессианизм — реакция народного духа на историческую судьбу, грозящую народу полным исчезновением. У евреев этот мессианизм сложился еще в древности, у поляков — как духовный протест против трех империй, разделивших Польшу, у русских славянофилов — как духовное сопротивление канцелярскому рационализму петербургской администрации. Три мессианизма — как три паука в одной банке. Народ-богоносец только один, два других — самозванцы и подлежат анафеме. Спокойной и твердой веры в предназначение России здесь не было. Напротив, просвечивает иррациональный страх перед историей; а у страха глаза велики.

Такие переходы от страстной веры в Россию к глубоким сомнениям, вплоть до совершенного нигилизма, можно отметить, начиная с П. Я. Чаадаева и до В. Г. Распутина: «Бывают иногда такие минуты, когда кажется, что праздник дьявола состоялся уже и в народе тоже. Я говорю сейчас не о народе и его мировоззрении, не о народе, а о населении. Потому что глянешь, что делается вокруг, и это действует так угнетающе, что уж не хочется ничего делать».

Это из пресс-конференции в Западном Берлине в марте 1987 года [1]. Народ как население приводит Распутина в отчаянье, но он сохраняет веру в народ как мистическую сущность. Примерно как у Гоголя: население — это Чичиков, Ноздрев, Собакевич; а народ — птица-тройка. В этом повторяющемся разрыве есть что-то от самой России, от ее положения на стыке культурных миров, от задачи вселенского синтеза, на сегодняшний день неразрешимой, но встающей с неуклонностью, способной привести и к энтузиазму, и к отчаянью. Чувство великой задачи рождает энтузиазм, срывы — отчаянье.

И вот у Достоевского то всемирная отзывчивость и вселенская любовь, то судороги страха перед историей и ненависти к ускорителям истории. То ему кажется, «что истина покупается лишь мученичеством», то сам себя опровергает:

«Как скверная трихина, как атом чумы, заражающий целые государства, так и я заразил собой всю эту счастливую, безгрешную до меня землю (...) Началась борьба за разъединение, за обособление, за личность, за мое и твое. Они стали говорить на разных языках. Они познали скорбь и полюбили скорбь, *они жаждали мучения и говорили, что Истина достигается лишь мучением.* Тогда у них явилась наука. Когда они стали злы, то начали говорить о братстве и гуманности и поняли эти идеи. Когда они стали преступны, то изобрели справедливость и предписали себе целые кодексы, чтоб сохранить ее, а для обеспечения кодексов поставили гильотину» (с. 115—116. Курсив мой. — *Г. П.*).

Роман придает внутренней расколотости Достоевского характер спора персонажей; но «Дневник» обнаруживает, что спор — форма внутренней расколотости. Достоевский то принимает вину на себя, на свое помраченное сознание — и тогда он гениален и свят, как князь Мышкин. То ищет виноватого в другом и источает ненависть. То считает главным шагом к нравственной зрелости — удовлетвориться вторым местом в жизни; то яростно сражается за безусловное первенство русского (т. е. самого себя как русского).

Достоевский поразительно много сделал для обличе-

---

[1] «Форум», 1987, № 17, с. 211. — Более подробный анализ этой пресс-конференции см. в моей статье «По ту сторону здравого смысла» («Искусство кино», 1988, № 10).

ния демонических сил в человеческой душе, но преобразить себя он не сумел. Это и борец с демонами, и одержимый. Мне хочется кончить несколькими строками из эссе «Истина и ее двойники», в котором Зинаида Миркина как бы проводит очную ставку двух Достоевских:

«В глубине души весь свет, собранный им, стянутый в некий узел, скрещивается с тьмой, как святой Георгий со змием. Истинный свет, который з н а е т душа, вспыхивает непостижимо ярко, и демон в этом освещении теряет свой блеск, свою неотразимость. Становится видным его безобразие... И несмотря на весь ужас: «Не боюсь твоего ножа» (слова Хромоножки).

Это так. Более того: это самое главное в Достоевском. И за это — вечная благодарность, вечная любовь Федору Михайловичу! Вечная любовь, которую никто, д а ж е он с а м, не может вытравить из моей души» [1].

1988

---

[1] Статью «Истина и двойники» см. в альманахе «Весть», № 3, 1990.

ТОЧКА БЕЗУМИЯ В ЖИЗНИ ГЕРОЯ ДОСТОЕВСКОГО

Достоевский — не единственный больной человек, наделенный творческой силой и в творчестве находивший выход из своих страданий.

Можно вспомнить Гейне в матрацной могиле; Леопарди, писавшего только летом и только в самых благоприятных климатических условиях, а с осени и до весны не выходившего из тяжелой депрессии; Ницше, отвечавшего яростными гимнами здоровью на развитие своего недуга; Ван Гога, искавшего в космических вихрях цвета и света, перенесенных на полотно, выход за стены психиатрической клиники... Этот список легко можно было бы продолжить (я ограничиваюсь современниками Достоевского).

Чувствительность художника делает его легко уязвимым; а болезненное восприятие мира заставляет со страстью создавать другую действительность, более гармоническую или более яркую... Однако страдающий Гейне не похож на страдающего Ницше и оба они — на Достоевского. Писатель может монтировать в художественную ткань кусочки реально пережитого, но целое создает творческое воображение, ищущее в своей работе (и дающее читателю) то, что Аристотель называл катарсисом, Абхинавагупта — осязанием брахмана, а Достоевский — таинственным прикосновением мирам иным. То есть к эстетическому переживанию каких-то глубин бытия, где бесконечный источник радости. Если свести все различия творчества, потрясенного страданием, к простой противоположности, можно сказать: одни страдальцы останавливаются на проклятиях Иова, другие слышат и дают услышать голос из бури. Достоевский относится к тем, кто слышит этот голос.

В состоянии надрыва, в точке безумия героя Достоевского раскрываются глубины, ради которых он создан. Точка безумия оказывается точкой совести, точкой раскрытия истины.

Может быть, это точка безумия,
Может быть, это совесть твоя...

(Мандельштам)

Эти строки написаны внимательным и благодарным читателем Достоевского, оказавшимся в положении героя Достоевского, — в точке безумия, в точке совести. Сверхплотный язык стиха стянул вместе, в один легко обозримый, хотя и не легко понятный, образ то, что в широком течении романа разбросано по разным местам и каждый раз получает особую реалистическую мотивировку: кошмары Раскольникова, истерики Настасьи Филипповны, навязчивая идея Кириллова. Подчеркнуто общее: в потрясенном сознании героя происходит какая-то великая перестройка, какой-то внутренний сдвиг.

Так сборы кристаллов сверхжизненных
Добросовестный свет-паучок,
Разбирая на ребра их, сызнова
Собирает в единый пучок.

Начинается с депрессии, с невыносимой тоски, с ипохондрии, как Зосимов говорит о Раскольникове. Кругом все мерзко, невыносимо, гадко. Если лето — духота, пахнет тухлой олифой, вонь, вонь. Или поздняя осень, промозглая сырость, позеленевшие лица — и не хочется жить. Рука Смешного человека тянется к пистолету. У подпольного человека печень болит и разыгрывается истерика. Становится слышно, как скандалят друг с другом покойники на кладбище. И вдруг, в какой-то миг, луч с неба. Иногда всего один, но на всю жизнь; иногда — один за другим. В «Преступлении и наказании» потрясает, как к Раскольникову все время тянутся закатные лучи, любимые лучи Достоевского. Родион Романович, захваченный помыслом, бредет, не видя их, но бессознательно, периферийным зрением, видит. И вдруг, в какой-то миг, весь рвется навстречу свету.

Жизнь героя Достоевского как бы пульсирует: собирание сил, прыжок, падение... Как будто жизнь эта пытается взять некий барьер, вырваться из пут (в какой-то мере из социальных пут, но не только, далеко не только). Потом падает, лежит в изнеможении; где-то внутри опять собираются силы, — новый порыв и новое падение... Это своего рода болезнь. И что-то большее, более значительное, чем болезнь.

Спокойный внутренний свет, как в ангелах Троицы или в Спасе Рублева, не дается Достоевскому. Его старцы несколько стилизованы, и поучения Зосимы слабее, чем подлинные документы старчества. Иногда стилизованность чувствуется и в Алеше, по крайней мере в некоторых

сценах. Иногда возникает впечатление, что в ответ на боль и крик мы слышим речи друзей Иова, что слишком четко ориентированные у врат рая герои отвечают на жизнь словами, взятыми из запаса памяти, следами истины. Только в точке безумия рождаются у Достоевского подлинные слова, неотделимые от горения сердца, от боли и крови живой плоти. Эти слова могут быть неловки, сбивчивы, неправильны, но они принадлежат другому уровню бытия, более глубокому, чем все слова-следы. Сущий (так называют Бога в Библии) отвечает сущему, тому, кто есть, кто вышел из инерции существования и в муках рождает новое бытие. В нем ребра разошлись, чтобы добросовестный свет-паучок заново начал работу сборки.

Точка безумия соответствует «лиминальному состоянию» в «Обрядах перехода» Ван Геннепа (1907) [1]. Это состояние совершенной утраты всех социальных характеристик, расплавленности всех стереотипов, абсолютной текучести, в которой предположительно действуют мистические силы, лепящие человека заново. До обряда перехода был ребенок, после — охотник и воин. До обряда перехода была девушка, после — жена. Иногда обряды имеют довольно сложный характер, и лиминальному состоянию предшествует встреча со страшными духами или прохождение через смерть (в этих случаях юношей, прошедших через обряд инициации, встречают как воскресших). После обряда человек вливается в новую форму и застывает в ней. Здесь сходство между становлением индивида в племенном обществе и становлением личности в романе Достоевского исчерпывает себя. Герои Достоевского находятся в перманентном состоянии перехода. То, к чему они движутся, — это не новая внешняя форма, не новый стереотип (воина и охотника — в племенном быту; «деятеля» на языке подпольного человека). В идеале (достигнутом князем Мышкиным) это постоянная прозрачность для лучей света, которые действуют в «точке безумия»:

Чистых линий пучки благодатные,
Направляемы тонким лучом,
Соберутся, сойдутся когда-нибудь,
Словно гости с открытым челом...

---

[1] Идеи Ван Геннепа оказались очень плодотворными для этнологии и до сих пор продолжают разрабатываться, в частности В. Тёрнером, блестящим критиком структурализма Леви-Стросса.

Ср.: Turner V. Metaphors of antistructure in religious culture. — In: «Changing perspectives in the scientific study of religion», 1974, № 4, p. 63—83.

Происходит развитие внутреннего чувства формы, чувства истины (в минуты озарения) и чувства фальши (при остром сознании ложности ложного шага, преступности преступления). Это внутреннее чувство, формируясь, приводит к прояснению нравственной интуиции, и опрозрачниванию всякой жизненной ситуации в зеркале собственной прозрачности. Наиболее полное осуществление — беседы Мышкина с первым встречным.

Однако одновременно идет и движение в противоположную сторону, и даже два таких движения, ведущие к тьме, к помрачению души: как у Мышкина и как у Ставрогина. Движение Мышкина к свету остается в предыстории, оно произошло в Швейцарии, и можно только угадывать, как все происходило. Несколькими черточками нарисовано, как он вглядывался в горы, в водопад и постепенно собирал свою душу. Но собственно роман — это история помрачения, разрывания на части души. Мышкин пытается принять в свою неокрепшую душу всю Россию и гибнет под грузом навалившихся на него душевных тяжестей. Его губят не свои, а чужие помыслы. Он видит и чувствует чужие помыслы так, как будто бы они вырастали в нем самом, и задыхается в атмосфере этих помыслов. Его точки безумия — столкновение с чужим помыслом, как в сцене встречи с Парфеном Рогожиным на лестнице. Мышкин кричит то, что должна была вскрикнуть душа самого Рогожина: «Не верю, Парфен, не верю!» Его потрясает не возможность погибнуть от ножа Рогожина, а возможность гибели души Рогожина от его темного помысла. Рогожин это чувствует и отступает. Но вокруг так много темных помыслов, что Мышкин, общая душа всех героев романа, не в состоянии опрозрачнить их тьму, и в конце концов эта тьма побеждает его прозрачность. Таков первый путь гибели. Сильно развитая личность отдает себя всю всем, и все рвут ее на части, как менады разорвали Орфея.

Второе движение в сторону гибели отчасти подобно первому, но только оно проходит внутри души, не воплощаясь в отношениях разных лиц (Мышкина с Рогожиным, Настасьей Филипповной, Аглаей и пр.). Здесь две драматические персоны, и обе духовные: помысел и душа.

Вторую персону этого действа мы примерно представляем себе. Каждый в себе чувствует душу, поэтому отсутствие и, может быть, невозможность строгого определения, что такое душа, не очень важны. Но что такое помысел? Попытаюсь определить его как текст, порабощающий

своего создателя; мысль, оторвавшуюся от целостности душевной жизни и тянущую за собой душу по инерции, по касательной, в сторону от нее самой, от духовного центра души; от духовного солнца во тьму внешнюю. Сила помысла — это сила инерции интересной, эффектной мысли, это зацикленность на идее. «И неужели ты думаешь, что я, как дурак, пошел, очертя голову? — спрашивает Раскольников Соню. — Я пошел как умник, и это-то меня и сгубило».

Частная истина восстает против целостности, словом которой может быть только целостность личности, целомудрие (в широком смысле этого слова: цельная мудрость. Впрочем, узкий смысл термина в психологии пола имеет то же содержание: цельность личности, не порабощенной полом в ущерб остальному, не отсутствие полового опыта, а свобода ума от порабощения воображаемым опытом).

Ум, захваченный помыслом, инерцией частных идей, зацикленный ум, теряет духовную широту. Логическая машина перестает подчиняться своему программисту и настаивает на превосходстве своих выводов над его интуитивными оценками. Примерно так теория Раскольникова порабощает Раскольникова. Дело не в том, какая это теория. Дело в том, что это теория и что она хочет диктовать законы жизни. «Еще хорошо, что вы старушонку только убили, — говорит Порфирий Петрович. — А выдумай вы другую теорию, так, пожалуй, еще и в сто миллионов раз безобразнее дело бы сделали».

Как это происходит? Может ли помысел, созданный человеком, поработить его? По-моему, примерно так же, как машина поработила рабочего. Я по себе знаю, что становлюсь иным, беседуя с текстом исторического характера. Поэтому я в последние годы пишу параллельно две серии эссе, просто для того, чтобы не отождествить себя со своим созданием, чтобы сохранить внутреннюю свободу.

Повторяющийся в уме текст, безразлично, записан он или нет, есть такая же часть объективной реальности, как созданная человеком машина.

«Если под материальностью мира понимать его принадлежность к объективной реальности, — пишет Шаумян, — то материальным должен считаться не только физический, но и семиотический мир»[1].

Помысел — одно из явлений этого семиотического мира.

---

[1] Шаумян С. К. Аппликативная грамматика как семантическая теория естественных языков. М., 1974, с. 130.

В патологических случаях он оживает, как гомункулус из колбы, и садится хозяину на шею. Иван доказывает черту, что генетически именно он, Иван, породил черта. Но это не меняет онтологического статуса черта. Черт остается для Ивана онтологически реальным [1].

Я пользуюсь терминами, в которых Шаумян рассуждает о грамматике, и вкладываю их в уста Ивана. Суть одна. Уничтожить черта Иван не может. Во всяком случае, это очень трудно, труднее, чем уничтожить физический объект. Было бы легче не создавать или не привлекать к себе черта, не выкармливать его. Но когда дело сделано, повернуть его обратно чрезвычайно трудно. Теоретические машины чрезвычайно легко приобретают власть над своими создателями и очень трудно отдают эту власть, даже если дело доходит до такого патологического случая, как в бреду Ивана Карамазова. Поэтому я считаю себя вправе рассматривать помысел как своего рода драматическую персону в действе «Помысел и душа».

Основные герои Достоевского — это герои, в которых душа сражается с помыслами. Точки безумия, точки совести — это основные схватки между душой и помыслом, перипетии в развитии внутреннего сюжета.

В двух из пяти великих романов Достоевского эти точки складываются в пунктирную линию, и можно проследить довольно хорошо историю этой борьбы — в Раскольникове и князе Мышкине. В остальных романах герои (например, Ставрогин, Кириллов, Шатов, Хромоножка) отодвинуты на задний план суетой персонажей, метафизически закрытых, не участвующих во внутреннем сюжете. Или главный герой Аркадий Долгорукий — еще только будущий, возможный герой, а герой уже сложившийся, Версилов, лишен энергии. Или, в «Братьях Карамазовых», все братья — герои и несколько мешают друг другу в борьбе за внимание автора (и читателя). Художественному впечатлению такая теснота не вредит, облик героев в «Братьях Карамазовых» если не вырисовывается, то угадывается, но для моего анализа удобнее «Преступление и наказание» и «Идиот». О князе Мышкине я коротко уже сказал. Остановлюсь теперь подробнее на Раскольникове.

Бросается в глаза, что Раскольникова несет к убийству старухи-процентщицы, а потом к покаянию как бы помимо

---

[1] Ср. там же: «Специфика семиотического мира заключается в том, что он генетически является продуктом человеческого сознания, а онтологически он независим от человеческого сознания».

воли. В самую минуту освобождения от кошмара, после сна о засеченной лошади, когда с неба протянулся к нему луч заката, он вдруг узнает, что завтра Алена Ивановна в семь вечера остается одна, и замысел, пустивший глубокие корни в его душе, начинает автоматически, почти против воли действовать. Ноги сами приносят Раскольникова к дому Алены Ивановны, чтобы еще раз позвонить в звонок. Таких эпизодов много. Можно представить себе, что во все эти решающие мгновения черт дергает за ниточку; или кто-то дергает, опять-таки за ниточку, в другую сторону. И вместе с тем каждый поступок героя — осознанный поступок, за который он несет полную ответственность. Как это совместить? Я сначала хочу просто подчеркнуть антиномию: Раскольников действует как марионетка и отвечает за каждый свой шаг. Болезненная одержимость его так же бесспорна, как продуманность теории, по которой он действует. Сознательность и автоматизм логически несовместимы, но Достоевский убеждает меня как читателя, что параллельные сошлись, что невменяемость и ответственность соединяются в преступлении (и, видно, не только в преступлении Раскольникова).

Круги, которые проделывает Раскольников, специалисты-психиатры описывали в клинических терминах. Душевная болезнь (в смысле психического расстройства) развивается вместе с духовной болезнью, потрясением глубин души. Чтобы избежать удвоения термина, оговорюсь, что в противопоставлении душа — помысел я подчеркиваю в душе ее духовность, ее свободу; а в противопоставлении душевная болезнь — болезнь духа «душевная болезнь» означает, в соответствии с общепринятым смыслом термина, нарушение работы психического механизма, объективное, как грипп. Точка безумия, точка совести Раскольникова — это одновременно кризисы в развитии его болезни и мгновения свободы, в которые решается его духовная судьба.

Отдельные точки, разумеется, не равны друг другу по качеству и по напряженности. Что такое исповедь Мармеладова, сцена смерти Мармеладова, сцена смерти Катерины Ивановны? Относятся они к судьбе Раскольникова или только к фону? По-моему, скандалы в семье Мармеладовых — точки судьбы самого героя. Но можно и не соглашаться с этим. С другой стороны, многие болезненные вспышки Раскольникова я скорее отвел бы в сторону: там говорит только его болезнь и молчит дух. Это точки

безумия, но не точки совести. А когда я говорю «точка безумия», я имею в виду и точку совести. Далее, в сцене убийства я не почувствовал толчка, которым уже привык резонировать на толчок в душе героя, не почувствовал электрического разряда. Может быть, это чисто субъективно. А может быть, душа Раскольникова в этот миг как бы опоена дурманом, бесчувственна. Но вот несколько точек, которые мне хочется подчеркнуть:

1) Сон про засеченную лошадь.

2) Чувство после пробы: «Нет, я не вытерплю, не вытерплю!»

3) Тут же — «яркий закат яркого красного солнца», и — «Свобода, свобода!».

4) Роковая встреча с Лизаветой Ивановной: узнал, что Алена Ивановна остается дома одна.

5) Внезапное ясное чувство отчуждения от всех в участке, «более ощущение, чем сознание».

6) Звонок в дверь.

7) Чувство помилования при первой встрече с Соней.

Затем напряжение падает. В роман Раскольникова вклинивается роман Разумихина, по-своему яркий, но без глубинных отсылок. Однако Порфирий Петрович не дремлет — подсылает мещанина сказать «Ты убивец». Это начало нового цикла завихрений (8). Затем следует сон, повторяющий сцену убийства (9). Признание Николки (10). Разговор глазами с Разумихиным (11). Дальше решающие встречи — с Соней: чтение Евангелия (12), признание Соне (13). Целование земли на площади (14). Весть о смерти Свидригайлова (15). Сон о трихинах (16). Любовь к Соне, опрокидывающая власть теорий (17).

Я насчитал семнадцать точек; может быть, их больше, но может быть, и меньше. Я не во всех точках одинаково уверен. Но пунктир внутреннего сюжета иногда можно провести по двум-трем точкам в истории некоторых других героев Достоевского. Кое-что погружается в предысторию. Кое-что уходит в эпилог. И с Раскольниковым это так, начало его истории (подслушанный разговор студента с офицером) едва намечено, конец — в эпилоге. Но если собрать все, что разбросано в разных романах, и сгруппировать вокруг фигуры Раскольникова, то выйдет действо «Помысел и душа» в четырех актах. Группировать вокруг Раскольникова легко, это не исключительный герой, как Мышкин, а типический, к нему многие близки.

Акт первый: душа, повстречав помысел, беззаботно

флиртует с ним, но мысль о возможности отдаться ему шокирует, — как у студента с офицером в трактире. Это первая стадия, сравнительно невинная. Человек стал помыслоносителем, но еще не заразился, не зациклился всерьез. Он может заразить другого, но его собственный организм почти не затронут, трихина блокирована. Через некоторое время помысел забыт.

На второй стадии помысел утвердился в уме, и душа не может прогнать его, потому что ум — её собственный ум. Ум может воображать себя самостоятельным и действовать помимо души; но душа никогда не перестает чувствовать ум своим умом. Идея, властвующая над умом, — это ее идея; и все же эта идея внушает отвращение, и при попытке толкнуть к действию душа восстает, запрещает. Но запрещает только окончательную отдачу помыслу, только действие. Как девушка, захваченная игрой прикосновений, отшатывается от объятий. Это состояние Раскольникова, когда он делает пробу, а потом чувствует: нет, не могу, отвратительно, гадко. Это в особенности состояние Ивана Карамазова, из которого он не выходит с первой до последней страницы. У Ивана такое состояние становится жизненным стилем, со своей этикой: желать все позволено; а в действиях сохраняются нравственные привычки.

Что происходит между второй и третьей стадиями? Каким образом помысел насилует душу? Раскольников иногда ссылается на черта. Можно представить себе, что борьба души с помыслом привлекает нечистую силу, черти стараются подтасовать факты, подстроить случай. Но все внешние силы случайны для внутренней истории души. Поэтому достаточно просто сказать: помог случай. Это не только более простое объяснение, оно принципиально лучше. Достоевский не просто возвращается к традициям средневековой мысли, он пытается противопоставить грубому детерминизму сочетание средневековой онтологии с научными идеями, оказавшимися плодотворными и в XX веке. Одна из этих идей (о которой уже говорилось) — относительность точки отсчета. Другая — на которую, мне кажется, нужно обратить внимание, — вероятностная концепция мира[1]. Господство помысла в уме создает вероятность захвата души в плен. Неизбежности нет.

[1] Я обязан своему собеседнику В. В. Налимову некоторым пониманием этой проблемы. См.: «Вероятностная модель языка» (М., 1974).

Случай может помочь, случай может помешать. Если бы Паоло и Франческа читали стихи вслух, по очереди, сидя по обе стороны стола, они не попали бы в ад. Но они сели рядышком, положили книгу на колени. Соприкоснулись локти, проскочила какая-то искра, и заработал инстинкт, заложенный в нас так, что при некоторых условиях он парализует волю. С тайного благословения души, если это любовь. Или без всякого благословения. Влечение Паоло и Франчески было благословлено душою, и Данте, отправив любовников в ад, поэтически оправдывает их. Но я от этого отвлекаюсь. Порыв, связавший любовников, мне важен только как метафора, и я подчеркиваю только некоторые нужные мне детали. Мне важно, что Франческа, рассказывая, как выпала из ее рук книга, не пытается себя оправдать. Хотя она была только пассивна, только безвольна в решающие минуты. Пассивность в иные минуты есть действие. И если действие греховно, то пассивность души, паралич воли, отдающий ее в руки помысла, есть грех. Превращение греха помышлением в грех действием. Случай помог только выявить, воплотить то, что внутренне уже свершилось — или почти свершилось, колебалось на грани бытия и небытия. Случай помог превратить вероятность убийства Алены Ивановны в событие. Раскольников говорит Соне, что при чуть-чуть иной раскладке фактов убийства бы не было; и он не лжет. Другой случай спас от убийства Митю Карамазова. Митя говорит, что Святой Дух облобызал его. А Раскольникова — не облобызал. Только что ему была дана совершенная свобода от помысла, когда закатный луч выпрямил его душу. И вдруг она покорно, как раба, подчиняется помыслу. Завтра, в семь часов, Алена Ивановна будет одна. Теперь или никогда!

Это соображение, «теперь или никогда», действительно очень сильное и много раз заставляло делать «т е п е р ь» то, что лучше было бы н и к о г д а не делать. Но допустим, что на месте Раскольникова — Иван Карамазов, разработавший правила интеллектуальной игры с помыслом. Иван пожал бы плечами, саркастически улыбнулся и подумал: другой на моем месте, пожалуй, убил бы... Даже в минуту, когда происходит паралич воли, высказывается ее свобода. Раскольников свободно допустил вероятность убийства Алены Ивановны. Случай только поймал его на слове. Иван свободно допустил, что кто-то убьет отца. И его опять поймали на слове.

Герои Достоевского находятся в потоке событий, они

не могут остановить или перенаправить его; но они отвечают за свои мысли. Все, что они делают, даже лунатически, как бы во сне, — следствие свободы, с которой они когда-то приняли помысел. Они добровольно принимают помысел (хотя бы на пробу) и сознательно играют с ним (надеясь сохранить свободу в этой игре). Они сами взращивают помыслы, дают им превратиться в вампиров и не вправе жаловаться, если демонический помысел в какую-то минуту насилует душу, навязывает ей свою волю.

Остается понять, какой инстинкт, какое либидо сыграло роль полового инстинкта в параличе души Раскольникова? Убийство естественно связать со взрывом агрессивности. Но никакого взрыва агрессивности Достоевский не показывает. Он показывает совершенно противоположное: Раскольников убивает Алену Ивановну с отвращением, Лизавету — с ужасом.

Я стал искать какой-то другой инстинкт или квазиинстинкт, подобный, скажем, либидо вычислительного устройства, в условном пространстве научной фантастики. И тут мне вспомнилось три либидо — либидо, по тогдашнему произношению, — о которых писал Августин: libido carnalis, libido dominandi, libido curiositas. Похоть плоти, похоть власти, похоть любознательности. По аналогии возникло libido intellectualis, похоть разума.

Понятие похоти расширяется: похоть — всякое частное влечение, готовое опрокинуть и погубить цельную душу, лишь бы добиться своего. В таком широком понимании похоть и помысел хорошо коррелируются друг с другом. Помысел — извращение ума, ведущее к похоти. Похоть — извращение чувства, направленного помыслом. Может быть похоть плоти, но это только частный случай. Возможны другие случаи. Я думаю, может быть и похоть хозяйственной деятельности. «Есть блуд труда, и он у нас в крови», — сказал Мандельштам. И лучше вовсе не угощать, чем дать заботам об угощении зациклить себя и позабыть за ними самого гостя. По евангельской притче, лучше забыть об угощении и усесться у ног Христа. Примерно как Соня, вовсе не философствующая, оказывается мудрее философа Раскольникова.

Когда научная мысль отбрасывает все духовные и нравственные соображения, лишь бы поставить эксперимент, — это похоть разума. Раскольниковым овладела похоть теоретика, услышавшего, что завтра вечером можно будет провести решающий эксперимент. Иногда интересно пойти по

ходу слова. Решающий эксперимент — перевод не совсем точный, буквальный смысл ученого латинского выражения — проверка крестом. Раскольников проверяет свою теорию крестом, распинает свою душу ради проверки идеи. Душа его в момент убийства парализована, но она грешна своим прежним грехом. Тем, что вскормила и взрастила в себе помысел экспериментального убийства.

Однако, убив старушку, Раскольников одновременно убивает помысел. Переход от помышления к действию на какое-то время разрушает власть помысла и возвращает свободу воли. Остается инерция помысла, но она далеко не так сильна, как сам помысел. Дурман перестает действовать. Душа пробуждается...

Четвертая стадия в отношениях помысла и души — пробуждение души от подобия наркотического сна. Это пробуждение ужасно. Душа просыпается со знанием сделанной ошибки, с чувством ложного шага, которое может быть в десятки раз сильнее, чем предварительное отвращение к греху. Ужасно, гадко, но какая-то степень свободы возвращается. Чувство ложного шага, если выносить его, может совершенно освободить от власти помысла. И вот душа Раскольникова длит и длит похмелье. Она толкает пойти на место убийства и еще раз позвонить в звонок. Действие помешанного, если смотреть на него с обычной точки зрения. Но в этой судороге душа выпутывается из власти помысла. Не выпуталась, но начинает выпутываться. А потом Порфирий Петрович, угадав характер подследственного, выходит из рутины и помогает душе. Мещанин, сказавший Раскольникову «убивец», — это хорошо устроенное повторение звонка в дверь. И во сне Раскольникова его собственное подсознание продолжает и удваивает ужас убийства. Это опять борьба души с помыслом, нелогичный аргумент в споре с логикой помысла, с выверенной научной теорией. И непреодолимое влечение Раскольникова к Соне, и прислушивание к Свидригайлову — это всё ходы и контрходы в борьбе души с порабощенным умом.

Раскольникова можно назвать деликатным убийцей, — так, как Камю назвал произведение, написанное по материалам дела Ивана Каляева. Деликатность и убийство — две вещи несовместимые. Еще больше, чем гений и злодейство. Но в помысле все можно совместить. А вот в поступке, в реальности, познав друг друга после брачной ночи, — гений и злодейство, деликатность и убийство, имен-

но благодаря своей временной связи, рвутся прочь. Как, может быть, Дуня, уговорив себя выйти замуж за Лужина, рванулась бы потом — куда глаза глядят. Как Кроткая, выйдя за ростовщика, потом — головой вниз из окна.

Когда говорят, что перемена Раскольникова в эпилоге не мотивирована, не подготовлена, то смешивают ум Раскольникова и его душу. Ум его упорствует в верности помыслу, но душа шаг за шагом освобождается от этой власти. И сон Раскольникова про трихин, вселившихся в людей, ничуть не менее убедителен, чем сон о засеченной лошади, в котором душа заранее предупреждала его против убийства. Смысл обоих снов один и тот же: лиха беда начало, или (как говорит другая поговорка) главное дело начать, а потом будешь плакать, да кончать. Насилие, раз вышедшее из берегов, не скоро войдет в них снова. Оно опрокидывает плотины, опрокидывает рамки, установленные человеческим разумом... То, что Раскольников свернул с пути гибели, — до некоторой степени чудо, но не больше, чем всякое сжатие времен и сроков. Глубинная интуиция поэта всюду обнажает чудо.

Мир только чудом не исчез,
Удерживает мирозданье
Невидимый противовес,
Немое противостоянье
Души с ее крылатым нет
Растущей тяжести в ответ,
Души, поставившей предел
Могуществу и власти тел,
Предел всем волнам и ветрам.
Души, противящейся нам.

(З. Миркина)

Мне кажется, этого чуда души Раскольникова «с ее крылатым нет» не почувствовал известный критик Лакшин, противопоставляя Раскольникова Ивану Карамазову в одной из своих публичных лекций, прочитанных в 70-е годы. Если я верно понял идею лекции, В. Я. Лакшин стремился защищать интеллигенцию и ее свободу мысли от чрезмерных нападок. Он настаивал, что философская идея «все позволено» — интеллектуальный эксперимент, движение чистой мысли. Мысль — любая мысль — не преступление. Думать все можно, говорить все можно.

В чем здесь, по-моему, ошибка? В смешении юридической, политической и нравственной ответственности. Всякая идея может быть высказана, хотя бы для того, чтобы можно было ее открыто опровергнуть...

Но, по-моему, Ницше, буквально повторивший карамазовское «все позволено», несет нравственную ответственность за немецких Смердяковых, которые по-смердяковски его прочли и по-смердяковски некрасиво воплотили его красивую идею о сверхчеловеке. Так же, как Иван несет нравственную ответственность за Павла Федоровича Смердякова.

Я понимаю Лакшина в том, что Ивана хочется защищать от чрезмерных нападок. Ход действия романа, когда все грехи свалились на одного Митю, заставляет читателя стать защитником Мити. А следовательно — обвинителем Ивана. Но Митя сам знает, что он совиновен. Митя не менее совиновен, чем Иван. Без пьяных криков Мити осторожный Смердяков не решился бы действовать. Скорее он обошелся бы без философских идей Ивана. Убить можно и без осознанной философии имморализма. Но если брать Ивана, Митю и Смердякова как типы, то мне кажется, что именно с о ч е т а н и е нигилизма Ивана и безудержа Мити позволят Смердякову захватить инициативу и стать хозяином положения.

Все мы друг перед другом виноваты. Студент и офицер, болтавшие в трактире, совиновны в убийстве старухи-процентщицы. Тоцкий, Епанчин, Ганя... почти все персонажи романа «Идиот» совиновны в убийстве Настасьи Филипповны и в разрывании на части мышкинской души. Это не юридическая вина, но нравственная и духовная. Все мы создаем духовную и нравственную атмосферу, в которой кто-то хватается за топор. И тот, кто хватается за нож и за топор, не обязательно худший. Он в острой форме выбаливает общую болезнь и, может быть, раньше других от нее исцелится.

Если согласие на преступление дал только ум, если душа колеблется, то реальность преступления может пошатнуть и даже совершенно опрокинуть власть помысла. Здесь Раскольников с Иваном Карамазовым на одной линии. Когда Иван узнал, что убил не Митя, а Смердяков, он испытал п о ч т и такое же сильное потрясение, как Раскольников. Но у Раскольникова есть преимущество, о котором я говорил: он ставит эксперимент на себе, а не на Смердякове, и поэтому глубже, полнее, неотвратимее познает ложность помысла. А Иван раздваивается между красивой идеей, которую он по-прежнему считает своей собственной, и неожиданно выплывшим смердяковским уклонением от этой красоты. Наступает клиническое раздвоение лич-

ности, и чем кончатся беседы души Ивана с чертом, невозможно предсказать. Конец написанной части романа оставляет героя в самой глубине точки безумия. Можно надеяться, что душа Ивана никогда не примирится с помыслом. Но сумеет ли он освободиться от него? Не знаю.

Значит ли это, что острая форма болезни (как у Раскольникова или Рогожина) всегда лучше? Нет, в ней есть опасность совершенной гибели. Депрессия, наступающая после насилия помысла над душой, может затянуться, стать беспросветной, довести до отчаяния. И тогда петля, как у Смердякова. А может довести до поисков новых острых ощущений, чтобы избавиться от похмелья. Как пьяница лечится еще одной стопочкой, и начинается новый цикл запоя, за которым новая депрессия. И в конце концов, если представить себе, что жизнь длится достаточно долго, эта цепь запоев и похмелий неизбежно кончится безысходной депрессией, совершенной утратой желаний, и тогда уже почти неизбежна петля, в которую сунул голову Ставрогин. Зрелый Достоевский ускоряет время, в профаническом времени злодей может процветать, как Валковский. Но по сути своей конец Свидригайлова, Ставрогина, Смердякова реалистичен.

Я всегда чувствовал, что самоубийства злодеев у Достоевского метафизически мотивированы, и мне кажется, что в терминах этой главы можно найти соответствие между мифологемой, которую я привлек в «Заметках о внутреннем строе», и текстом романа. Огненное озеро, в которое грешники погружаются с головой так, что их забывает Бог, — инфернальное соответствие безысходной депрессии, к которой привел целый ряд насилий помысла над душой. Душа Раскольникова и Ивана (здесь я их снова ставлю рядом) глубоко ранена, но она жива и может быть исцелена; душа Свидригайлова, Ставрогина, Смердякова помертвела. Она болит, болит невыносимо, но боль не всегда свидетельствует о жизни. У раненых иногда болят пальцы ампутированной ноги. Так, может быть, болит и душа Смердякова. Но здесь я упираюсь в ряд новых вопросов, которые, наверное, останутся открытыми. В некоторых случаях вопрос есть максимум того, что можно сказать словами.

Какой смысл имеет надежда, которую Тихон оставляет душевно мертвому Ставрогину? На что надежду? Ведь здесь нужно не исцеление, а воскресение. Нужно, чтобы ноющая отрезанная нога выросла снова. Достоевский реалист, он не показывает, что отрезанные ноги вырастают,

и в Евангелии нет воскресения погибшей души. Иуда вешается. Когда Соня читает Раскольникову про воскресение Лазаря, она хочет вдохнуть веру в душу, которая еще может спастись. Но могла бы вера спасти Иуду? Не знаю.

В «Заметках о внутреннем строе» я построил метафору лестницы в рай, где на каждой ступеньке черт, готовый подставить ножку, и лестницы в ад, где на каждой ступеньке ангел, готовый протянуть руку. Сейчас, углубившись в трудную проблему судьбы героев ада, я склонен выразиться осторожнее. В романе Достоевского мерцает какая-то тень надежды и для Ставрогина. Мерцает надежда на воскресение мертвой, истлевшей, разваливающейся на части души. Только надежда. Но без этой надежды художественный мир, созданный Достоевским, был бы не полон. Он не подсказывал бы исполнения основной заповеди блаженства — о любви к злодеям. А я чувствую, что творчество Достоевского это подсказывает. Не в смысле желания, чтобы они процветали, делая пакости. Но вот умер Смердяков, истребил себя сам. Что же хорошего? Смерть Смердякова еще туже завязала узел в судьбе Мити и Ивана. Вот если бы Смердяков преобразился, если бы он раскаялся, — тогда Иван не сошел бы с ума, а Митю не упекли бы на каторгу.

Я вижу некоторый знак в том, как по-разному умирают злодеи в первом великом романе Достоевского и в последнем. Смерть Свидригайлова развязывает все узлы. А смерть Смердякова еще туже все завязывает. Мне кажется, такой исход метафизически глубже и как-то перекликается с замечательным рассказом «Сон смешного человека». Достаточно одного непреображенного, чтобы разрушить гармонию целой планеты. Или соборное преображение, по крайней мере всеобщее с т р е м л е н и е к нему, всеобщее п о н и м а н и е мышкинского начала, — или мир во веки веков останется лежать во зле. Достоевский, в отличие от Леонтьева, никогда не мог с этим примириться. Христианская этика связана для него с эвдемонизмом, с желанием общего счастья. Искусство Достоевского говорит, что без любви к врагам не будет всеобщего счастья. Возможно ли оно? Не знаю. Но — Исаак Сирин молился за бесов, и Достоевский вкладывает его книгу в руки Смердякова. Я вижу здесь намек на некую точку, в которой все может быть перечеркнуто, все можно начать сызнова.

В точке безумия герою Достоевского возвращается абсолютная свобода, — и вся логика разума, и тяжесть прош-

лого, и гнет среды могут быть отброшены одним порывом раскаяния. Или напротив: святая жизнь опрокинута одним порывом гордыни. Ибо ни в природе, ни в душе нет ничего жестко детерминированного. Инерция добра и инерция зла равно определяют только вероятность события, не больше. Всегда возможно событие невероятное. Алеша может стать убийцей (ради торжества справедливости; хотел ведь он расстрелять генерала). Закоренелый убийца может стать праведником. Толстой описал такой случай в одном из поздних рассказов, и это не противоречит логике романа Достоевского. Слова Сони Раскольникову перекликаются со словами женщины убийце в рассказе Толстого: Что ты с душой своей сделал? Можно предположить, что душа убийцы только помертвела, впала в обморок. И какое-то впечатление пробудит ее. Даже если он убил не шесть душ, а гораздо больше. Можно предположить, что какой-то глубинный уровень души всегда остается жив, и согласие на «все позволено», на подлость, на ад дает только более или менее поверхностный слой. Мы не знаем, какова мощь глубинного слоя, в котором душа получает всю силу духа.

Разница между Свидригайловым и Раскольниковым, между героем ада и героем чистилища, огромна. Достоевский показывает, что для спасения героя ада нужна невероятность какого-то очень высокого порядка. Но он не внушает мысли, что это вовсе невозможно, что желать Свидригайлову или Ставрогину преображения нелепо и бесполезно. Напротив, он как бы присоединяется к молитве Исаака Сирина за бесов. Он оставляет надежду на абсолютную свободу души, если она в силах вынести, вытерпеть, преодолеть свое отчаяние. Если она способна пройти через точку безумия, в которой ветхий разум будет полностью ниспровергнут и родится новый разум.

Формула, вынесенная в заглавие, точка безумия, должна быть понята в своей двойственности: герой Достоевского сознает каждый свой шаг и принимает ответственность за каждый свой шаг, хотя и совершенный над бездной безумия и во власти фурий. Герой Достоевского попадает во власть навязчивых идей, но он не сумасшедший. Безумный, не отвечающий за свои поступки, так же выпадает из фарватера романа, как несокрушимый здоровяк. Когда Кириллов стреляется, он становится для меня неинтересным. Это слишком окрашено болезнью. Напротив, мои художественные претензии к Алеше — в том, что он

слишком здоров, почти не заражается общими болезнями и не так органично втягивается во внутренний ритм романа, как Мышкин. А Разумихин настолько здоров, что вовсе не чувствителен к метафизическим безднам и не участвует во внутреннем сюжете. Это очень симпатичный персонаж, но именно персонаж, а не герой Достоевского.

Герои Достоевского переступают через черту. В какой-то мере они все преступники. И преступление их, переступление через черту, связано с болезнью. Такова теория Раскольникова. Свидригайлов прослеживает обратную закономерность: болезнь расшатывает какие-то барьеры, защищающие человека от образов миров иных, и делает человека преступным, переступающим через черту, в духовном смысле: видящим то, что не положено видеть. И это метафизическое преступление — шаг к спасению, к раскрытию какой-то глубины истины. Герои нестабильны, потеряли стабильность. Они не могут просто уцелеть, жениться на Дунечке и основать издательство. Им дано только погибнуть или спастись. Пути спасения или пути гибели соответствует разная организация внутреннего сюжета. Критические точки в романе «Преступление и наказание» — большей частью сны, кошмары; поступки, похожие на кошмар, разговоры наедине, напоминающие сон. В общем можно сказать, что точки безумия, образующие внутренний путь Раскольникова, таятся во мгле. Напротив, развитие романа «Идиот» движется от публичного скандала к скандалу. Внутренний сюжет «Преступления и наказания» — созревание души Раскольникова, процесс по необходимости скрытый. Здесь сон об убийстве (с разлившимся морем крови) важнее самого убийства и больше дал для переворачивания души. Отсюда преобладание внутренних встреч или встреч с глазу на глаз, обстановка потаенности происходящего. Напротив, в центре романа «Идиот» — история гибели созревшей, прозрачной души, идущей навстречу своим темным, непрозрачным современникам. Решающие сцены здесь совершаются открыто, публично. Однако некоторые важные сцены жизни Раскольникова публичны (исповедь Мармеладова и т. п.), а некоторые встречи Мышкина с людьми глубоко интимны. Для романа Достоевского в целом характерно скорее неустойчивое равновесие интимных сцен, создающих чувство тайны, глубины, и внезапных разоблачений, профанаций, скандалов. За этим внешним равновесием скрывается внутреннее равновесие путей спасения и гибели, столь же неустойчивое.

В этом равновесии есть какой-то музыкальный ритм, какое-то чередование тихого и громкого, проходящее сквозь все романы; какое-то выражение бытийственного ритма, в рамках которого возможно бесчисленное число осмыслений одних и тех же повторов. В каждом романе и в каждой судьбе тихое и громкое, задушевное и скандальное приобретают новые оттенки. Анализ их требует, помимо всего остального, знания музыкальной формы; у меня его нет. Ограничусь поэтому несколькими психологическими замечаниями и на них кончу.

Идея героев Достоевского рождается в тишине и требует тишины и внимания, чтобы высказаться. Скандал профанирует, «унижает идею». Высокая идея не может быть выкрикнута скандально. Но есть идеи и идеи. Есть идеи, заслуживающие унижения. И тогда скандал приобретает положительную функцию. Скандал, которым кончилось последнее объяснение Ипполита, мог бы быть для него толчком к спасению, если бы Ипполит, потерпев крушение в своем помысле, стал ближе к Мышкину и полюбил его так, как Раскольников полюбил Соню. Скандал — это минус, который может стать плюсом, умноженным на минус. Хотя сам по себе он *минус* и, умноженный на плюс, дает минус. Скандалы губительны для Мышкина — и спасительны для Раскольникова. В динамике «Преступления и наказания» скандалы в семье Мармеладовых, втягивая Раскольникова, отвлекают его от угрюмого пути тайного убийцы, спасают от отчаяния и подталкивают к Соне. Раскольников, сравнительно с Мармеладовым, внешне пристоен; но в душе его — мрак обособления. Мармеладовы, сравнительно с Раскольниковым, наружно скандальны, но по сути — простодушны и бесхитростны, и в этой бесхитростности — лучи света. Поэтому пьяная исповедь Мармеладова кончается проповедью, способной потрясти, поэтому в семье Мармеладовых могла вырасти Соня...

Скандальность, в конечном счете, не зависит от костюма (Соня остается собой в своем скандальном платье). Не зависит скандальность, в конечном счете, и от мизансцены, от числа участников события, наконец, от степени внешнего шума. Некоторые герои Достоевского настолько скандальны по своей сути, что всякое общение с ними, даже интимное, доброжелательное, с глазу на глаз, становится скандалом. Исповедь Келлера Мышкину — своего рода скандал соло, театр одного скандалиста, скандал перед воображаемым зеркалом, любуясь своим отражением в этом воображаемом зеркале. Разговоры Смердякова с Ива-

ном Карамазовым скандальны, хотя ведутся тихо. Напротив, в Мышкине столько внутренней тишины, что он может погасить публичный скандал. Приняв пощечину Гани, Мышкин превращает скандал в евангельскую притчу. Зосима не дает согласия на скандал и приглушает скандал, учиненный Федором Павловичем Карамазовым в келье. Правда, эта история очень ускорила смерть старца. Противостоять скандалу трудно.

Смысл скандала обнажен в рассказе «Бобок». Покойники скандалят, пока еще не совсем сгнили. Барыня, отодвигающаяся в своем гробу подальше от будто бы дурно пахнущего лавочника, повторяется в Тоцком, в Петре Петровиче Лужине и т. п. Скандал — толкучка в воротах ада, как они нарисованы Босхом. Это потусторонняя раздевалка, где сбрасываются одежды социальной чистоты и нечистоты. Становится чувствительным нравственный смрад, и социально чистый Лужин смердит, а социально грязная Соня — благоухает. Лужин падает ошуюю, а Соня взлетает одесную.

Скандал — еще не ад и тем более не глубина ада. Еще не вечность отчаяния. Вечное отчаяние тихо. Маленькая комната вроде деревенской бани, и так навсегда. Или глухой угол Швейцарии, избранный Ставрогиным. Когда Ставрогин или Свидригайлов скандалят, они еще не отчаялись, у них еще оставалась надежда. Скандальные герои в «Идиоте» (Лебедев, Келлер) вперемежку со своими пакостями тянутся к Мышкину, и Мышкин их на какое-то время вытягивает из скандала. Решающие шаги к гибели герои Достоевского совершают в тишине (так же, как решающие шаги к спасению). Скандальный оттенок в самоубийстве Свидригайлова говорит, может быть, о меньшей глубине отчаяния, сравнительно со Ставрогиным. А выстрел Кириллова, с Петром Степановичем, подталкивающим под руку, мог бы и вовсе не состояться. Духовной необходимости я здесь не вижу. Отдельного грешника всегда можно оттащить от шумных ворот ада. Но можно ли остановить весь поток, рвущийся в ад?

Мышкин пытается это сделать. Сперва, когда он приезжает из Швейцарии полный сил, это ему почти удается. Но потом масса берет свое, каждая новая попытка остановить ее ведет к надрыву и, наконец, к безумию. И все же иного выхода в мире Достоевского нет. Только так: изнутри сильно развитой личности — навстречу всем. В центре романа «Идиот» — не мужчина, заблудившийся между двумя

женщинами, а человек, пытающийся остановить общий поток, стремящийся в ад. Возможно ли это? Не знаю.

Может быть, это точка безумия,
Может быть, это совесть твоя:
Узел жизни, в котором мы узнаны
И развязаны для бытия.

Так соборы кристаллов сверхжизненных
Добросовестный луч-паучок,
Распуская на ребра, их сызнова
Собирает в единый пучок.

Чистых линий пучки благодатные,
Собираемы тонким лучом,
Соберутся, сойдутся когда-нибудь,
Словно гости с открытым челом.

Только здесь, на земле, а не на небе,
Как в наполненный музыкой дом. —
Только их не спугнуть, не изранить бы —
Хорошо, если мы доживем.

То, что я говорю, мне прости,
Тихо, тихо его мне прочти.

P. S. Этот текст, прочитанный как доклад, вызвал возражения, что я романтизирую Достоевского, унижая разум и возвышая чувство. Видимо, некоторые мои мысли сформулированы слишком резко и допускают неправильное понимание. Я рад случаю уточнить то, что сказал. Противопоставление душа — помысел вовсе не совпадает с противопоставлением чувство — ум. Душа мыслится как целостность внутренней жизни, противостоящая захваченноста, одержимости отдельной идеей или отдельным чувством. Всякая одержимость имеет в себе опасность для души и для общества, в котором живет одержимый. Иван совиновен в грехе и преступлении, потому что одержим теорией, Митя — потому, что одержим чувственными порывами. Раскольников убивает по идее, Рогожин — без всяких идей, из ревности. Ставрогин делает пакости с философской рефлексией, Свидригайлов — просто по прихоти. Сладострастник губит свою душу не менее, чем фанатик теории. Но Достоевский боится людей, зациклившихся на идее, больше, чем сладострастников. Почему? Я думаю, здесь решало не нравственное, а социальное чувство (или предчувствие). С нравственной точки зрения, герои, захваченные идеей, кажутся (мне по крайней мере) благороднее. Раскольников мне роднее Рогожина. Но идейный герой

может натворить гораздо больше бед, чем безыдейный сладострастник. Возможности сладострастия ограничены природой. Даже рекордсмены здесь не очень многого достигли. Нерон за одну ночь лишил невинности десять сарматских пленниц. Мессалина за один вечер отдалась двадцати пяти носильщикам. Это сравнительно скромные цифры. Теории приносились жертвы в миллион раз больше.

Теоретическая энергия так же плодотворна и так же опасна, как всякая энергия (солнечная, половая, атомная). Она может крутить турбины науки, но может и взорвать нас всех. Что делает из научной теории бомбу? То же, что из мифа — фанатизм. Достоевский обличает идолослужение теории, и я думаю, что (отвлекаясь от полемических гипербол) он прав. Лия Михайловна Розенблюм, говоря о теории Бахтина, обмолвилась удачным словом: методологическая метонимия. Я думаю, что всякая научная теория — метонимия реальности. Миф — это метафора, игра фантазии, подобие реальности, а научная теория — метонимия реальности. Она непременно опирается на какую-то группу фактов, но это никогда не вся реальность. Нет такой теории, которая вдруг, при каком-то повороте реальности, не окажется ложной. Даже механика Ньютона, норма и идеал Шигалевых, оказалась ложной при релятивистских скоростях. Поэтому подлинная наука требует методического сомнения в своих принципах. (Маркс в анкете дочерям написал, что его девиз — во всем сомневаться.) Поэтому Шигалев, фанатически уверенный в безупречности своей мысли, превращает теорию в Молоха. Римские юристы, зациклившиеся на идее права, сложили поговорку: fiat justitia, pereat mundus. — Да здравствует справедливость, хотя бы мир погиб. Утописты Нового времени готовы осуществить это. И так как возможности науки выросли, выросла и опасность научного Молоха.

Жрец нового Молоха — не обязательно интеллигент. Это может быть и полуобразованный Смердяков. Раскольниковы начинают идейное насилие, но практика насилия отбрасывает их в сторону и втягивает на пульт управления Смердяковых. Рождение Смердякова как особого типа, не народного и не интеллигентского, — одно из величайших событий в художественном мире Достоевского, художественное открытие и политическое пророчество. Будем надеяться, что современные Раскольниковы поймут это пророчество.

1978

«ДВОЙНЫЕ МЫСЛИ» У ДОСТОЕВСКОГО

Одним из толчков к этой работе послужили три разговора с М. М. Бахтиным; она посвящается памяти М. М. Бахтина, оставшегося для меня примером свободы от полемических страстей. Возможно, дополнительным толчком было пожелание проф. М. С. Альтмана, высказанное мне, — затронуть тему двойничества у Достоевского.

Мне пришлось три раза побеседовать с М. М. Бахтиным в то время, когда он жил в Гривне. Особенно от двух последних бесед у меня осталось впечатление силы, ушедшей внутрь и спокойно пребывающей внутри, отказываясь откликнуться на суету. Он охотно откликается на то лишь, что позволяет не выходить из глубины. Откликнулся он на «Эвклидовский разум», на статью о празднике: отклик был совершенно бескорыстный, без всяких попыток защитить напечатанного Бахтина. Напротив, живой Бахтин охотно поддерживал сдвиг в сторону большего акцента на духовном. Никакой задетости я не чувствовал. Иногда мне казалось, что он смотрит на свои напечатанные труды, «как души смотрят с высоты на ими брошенное тело». Чувствовалось, что из своей внутренней тишины он видел возможность нескольких новых интеллектуальных конструкций и мог бы сам их создать, но возраст располагал к созерцанию и к бескорыстному сочувствию усилиям других.

В то же время он просто не захотел говорить о двух моих эссе полемического характера, в которых были некоторые дорогие мне страницы. Почему — не стал объяснять, хотя я спросил и готов был слушать. Обдумывая потом, я понял это как принципиальное уклонение от полемики, полемического тона. Так я получил толчок заново взглянуть на всю проблему полемики. Косвенных результатов было два: во-первых, я в конце концов заново отредактировал свои исторические эссе, во-вторых, нашел первый подступ к пониманию полемики у Достоевского — эссе «Неуловимый образ» (1972). Наши встречи перебила моя болезнь, но примерно за год до смерти М. М. Бахтина один из моих друзей, Л. Е. Пинский, сказал мне: «Я спросил одного из самых благородных русских умов, может ли добро победить,

и он ответил: конечно, нет». Я сразу угадал Бахтина и захотел поговорить, как он понимает свою парадоксальную идею. К сожалению, болезнь Михаила Михайловича заставляла откладывать встречу, а потом она стала вовсе невозможной. Попытаюсь теперь защитить нашу общую мысль.

Я думаю, что М. М. Бахтин имел в виду не квиетизм, а экологический подход к борьбе за добро. С фольклорной точки зрения, есть абсолютно злые существа, например волки. Добрый волк — оксюморон, придуманный Щедриным именно потому, что так не бывает. Поэтому уничтожение волков — доброе дело, победа добра. Но экология показала, что это не совсем так, что если волков слишком много, то действительно плохо; но если волков совсем перебить, то, оказывается, тоже плохо. Волки — санитары леса, они загрызают больных оленей и таким образом спасают стадо оленей от эпидемий.

С экологической точки зрения возможно только относительное зло; так же как, с точки зрения Достоевского, нет абсолютно злых людей, не существует в природе ничего безусловно злого, а следовательно — ничего нельзя ликвидировать как вид, уничтожить. Следовательно, возможны только относительные успехи добра, а совершенная победа добра в пространстве и времени немыслима.

Недавно я нашел любопытное подтверждение этого взгляда с богословской точки зрения. Слово «побеждать» встречается в Евангелии от Луки один раз, в Послании Римлянам — два раза, в I Послании Иоанна — шесть раз, а в Апокалипсисе — 16 раз («Богословская энциклопедия», 1900, т. 1, с. 913). Таким образом, в речи Иисуса слово «побеждать» почти не встречается. Как видите, количественные методы исследования текста применялись еще в XIX веке. Но как объяснить результат? Я могу предложить два объяснения.

Первое. Ученики не поняли, что идея победы добра (в пространстве и времени) чужда была Иисусу. Это отчасти верно, особенно для позднего средневековья. Но почему слово «побеждать» больше всего встречается у Иоанна? А именно — в Апокалипсисе? Думаю, потому, что Апокалипсис — особый контекст. Победа добра здесь находится в связи с идеей, поразившей Достоевского (и, вероятно, не его одного), — «времени больше не будет». А раз времени, то и пространства, и предметов, отбрасывающих друг на друга тень — образ зла. Чистый свет не может не создавать тени там, где есть материя, предметы, где мы затеняем

друг друга. В пространстве и времени экологический подход ко злу совпадает с концепцией блаженного Августина. Зло не имеет самостоятельной сущности. Все единичное, противопоставленное целому, становится злом (например, рак — чрезмерное размножение некоторых клеток). Задача — ограничить чрезмерное размножение клеток, волков, комаров. Так и с опасными мыслями. Некоторые мысли действительно опасны, но их не следует выкорчевывать, вырывать с корнем.

Мне кажется, XX век в особенности учит этому. Горький исторический опыт (который не стоит ворошить — он всем памятен) заставил Т. С. Элиота сказать:

«Счастлив тот, кто в нужную минуту повстречал подходящего друга; счастлив и тот, кому в нужную минуту повстречался подходящий враг. Я не одобряю уничтожения врагов; политика уничтожения или, как варварски выражаются, ликвидации врагов — одно из наиболее тревожащих нас порождений современной войны и мира... Враг необходим. В известных пределах трение — не только между отдельными людьми, но и между группами — кажется мне для цивилизации необходимым» [1].

В Достоевском публицист стремится ликвидировать, убить ложную идею, ликвидировать врага; художник и мыслитель стремится только поставить все на место. Из целого мира идей нельзя выбросить «все позволено». Эта идея имеет и такую форму (у Августина): полюби Бога и делай, что хочешь. Из романа невозможно вычеркнуть и Смердякова, и смердяковщину (чего отвратительнее!). В великом целом и отвратительное может служить прекрасному.

Но совершенной свободы от беса полемики у Достоевского не было. Мудрость художника и мыслителя все время сталкивается в нем с яростью полемиста, для которого относительное зло становится злом абсолютным. А это не только интеллектуальная ошибка, но и нравственный порок. Грех здесь идет рука об руку с заблуждением, ибо остервенение в борьбе за добро (относительное добро) — главный (по-моему) источник возрождения зла.

Я сам полемист и не могу отвлечься от личного опыта, исследуя психологию полемики Достоевского. Для меня очевидно, что в с я к а я полемика не обходится без «двойных мыслей» — как выразился Достоевский в 11-й главе

[1] Элиот Т. С. К определению понятия культуры. Лондон, 1968, С 85.

II части романа «Идиот». Разумеется, «двойные мысли» возможны без полемики, но полемика без «двойных мыслей» невозможна. Вспомним еще раз место, на котором основано все наше рассуждение.

Келлер врывается к Мышкину с желанием исповедаться, но все время сбивается с исповеди на хвастовство, как он ловко плутовал и воровал. Временами выходит даже очень смешно, и оба смеются. «Не отчаивайтесь, — говорит в заключение князь, — <...> по крайней мере мне кажется, что к тому, что вы рассказали, теперь больше ведь уж ничего прибавить нельзя, ведь так?» Но оказывается, что совсем не так, что у Келлера на уме еще что-то. «Может быть, денег занять хотели?» — спрашивает Мышкин. Келлер «пронзен» и признается: «В тот самый момент, как я засыпал, искренно полный внутренних и, так сказать, внешних слез (потому что, наконец, я рыдал, я это помню!), пришла мне одна адская мысль: «А что, не занять ли у него в конце концов, после исповеди-то денег?» <...> Не низко это по-вашему?»

Мышкин отвечает, что ничуть не низко, а совершенно естественно: «Две мысли вместе сошлись, это очень часто случается. Со мной беспрерывно. Я, впрочем, думаю, что это нехорошо, и, знаете, Келлер, я в этом всего больше укоряю себя. Вы мне точно меня самого теперь рассказали. Мне даже случалось иногда думать, что и все люди так, так что я начал было себя и ободрять, потому что с этими *двойными* мыслями ужасно трудно бороться; я испытал; Бог знает, как они приходят и зарождаются. Но вот вы же называете это прямо низостью! Теперь и я начну этих мыслей бояться».

Что же такое «двойная мысль»? Прежде всего, не надо смешивать ее с *задней мыслью*. Задние мысли бывают у любого плута, у любого лицемера. Это *действительные* мысли, прикрытые маской «передних» мыслей. Иногда — внешней маской (у испанских плутов; они обладают бесспорным нравственным достоинством искренности перед самими собой). Иногда — и внутренней (у Василия Курагина, у П. П. Лужина). Толстой срывает маску с Курагина, Достоевский — с Лужина. Но у Раскольникова нет маски, он обращается к городовому и просит его поберечь пьяную девушку, а потом — не стоит, мол, все равно... Городовой удивлен, он не привык к двойным мыслям. Двойные мысли требуют известной беглости мысли вообще, известной интеллигентности, это не народная, и интелли-

гентская (по преимуществу) болезнь. Интеллигентская и полуинтеллигентская. Келлер, конечно, не интеллигент, но он полуинтеллигент. Он статейки пишет.

Задняя мысль отсылает нас к миру плутов, Тартюфов, к миру комедии. Двойная мысль скорее трагична. Можно сказать, что Гамлета мучают двойные мысли. У Келлера, у Лебедева задние мысли могут быть одновременно двойными; но у них вообще трагическое и комическое перемешано. В анализе эти понятия легко отделить друг от друга.

Хочется подчеркнуть, что двойная мысль, в отличие от задней мысли, и у Келлера совершенно искренняя, искренняя в обеих своих половинках. Именно это трагично, потому что сознание собственной расколотости трагично.

Если продумать теорию двойных мыслей, дополняя исповедь Келлера данными других романов, — идеал Мадонны и идеал содомский постоянно присутствуют в человеческой душе. Они автономны. Низшее не сводится к высшему (как в концепции страстей Фурье), и высшее не сводится к низшему (как в психоанализе Фрейда). Ведущей может быть благородная мысль; но корыстный расчет подсаживается, как лакей на запятки, и старается извлечь из сложившихся обстоятельств какую-то выгоду (Келлер, исповедовавшийся Мышкину, просит у него 25 рублей). Ведущим может быть грубый чувственный помысел; но страсть, охватившая Митеньку, будит в нем нежность, и в Мокром он уже ничего не добивается от Грушеньки, он готов бескорыстно радоваться ее счастью с «прежним, бесспорным».

Истоки концепции двойных мыслей могут быть прослежены вплоть до посланий апостолов, в противопоставлении внутреннего и внешнего, духовного и плотского человека. Вот что об этом пишет ап. Павел (в Послании к Римлянам): «Мы знаем, что закон духовен, а я плотян, продан греху... Ибо не понимаю, что делаю... Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю... Ибо по внутреннему человеку нахожу удовольствие в законе Божием; но в членах моих вижу иной закон, противоборствующий закону ума моего и делающий меня пленником закона греховного, находящегося в членах моих. Бедный я человек! Кто избавит меня от сего тела смерти?» (Римл., 7, 14—24).

Ум здесь — синоним внутреннего человека, а плоть — синоним внешнего. У Павла в другом месте есть выражение «умный по плоти», то есть интеллект в его понимании тоже может быть «плотским» (внешним, не духовным).

В печати уже говорилось (Р. Гальцевой и И. Роднянской в разборе книги Бурсова о Достоевском — «Новый мир», 1972, № 3), что двойничество героев Достоевского по большей части означает именно спор внешнего и внутреннего человека. Иногда ситуации романа прямо можно свести к посланиям ап. Павла. Митенька раздвоен по Посланию к Римлянам: он не сомневается в законе, или, другими словами, в идеале Мадонны (т. е. в христианской, личностной форме нравственного закона; Павел еще говорит языком древнего еврея) Но следует Митенька, по низости своей натуры, покорясь «сему телу смерти», идеалу содомскому. Иногда ситуация вывернута наизнанку: эвклидовский разум создает содомский антизакон, а внутренний голос выступает как чувство, как «натура» (Раскольников, Иван). Это тоже по Павлу, только по другому посланию, «К Коринфянам»: «ибо мудрость мира сего есть безумие перед Господом» (1 Коринф., 3, 19).

Концепция ап. Павла нашла своеобразное развитие в аскетической литературе. Большинство старцев решительно отвергало помыслы (примерно соответствующие двойным мыслям). Некоторые, напротив, разрешали опытному подвижнику «принять помысел», чтобы «побороться с ним», — примерно как парусник, лавируя под встречным ветром, движется к своей цели. Помысел, страсть выводит из неподвижности. Помысел толкает вниз, и человек, ужаснувшись, рвется вверх. На каком-то уровне двойственность снимается, борьба приходит к концу; но пока человек еще не достиг этой высшей ступени, пока он близок к инерции, к духовной лени, — страсть может дать ему необходимый толчок. Оба толкования могут быть оправданы некоторыми евангельскими примерами.

С одной стороны, Иисус, разговаривая с ближайшими, с избранными, учит их отсекать двойные мысли с порога. Апостолам Он велит отвергнуть даже мысль о дневном пропитании, не брать с собой в дорогу ни хлеба, ни серебра. Также отвергает Он просьбу матери сыновей Заведеевых о какой-то особой награде ее сыновьям в Царствии Небесном. На небе, объясняет ей Он, души стремятся быть последними, а не первыми, и служить, а не принимать поклонение.

Ученику, предлагавшему спастись, избежать креста, Иисус резко отвечает: «Отойди от Меня, сатана! О земном думаешь, не о небесном». Однако в гефсиманскую ночь мысль Самого Иисуса двоится, и того же слабого ученика

Он просит победрствовать с Ним, помочь Ему (а тот по слабости засыпает, и другие с ним вместе). Рильке считает поведение Иисуса недостойным. Я думаю, он накладывает на Христа дохристианские представления о величии. Иисус и не стремится быть героем, подавившим до конца свое «двойное». Его молитва о чаше — одновременно сознание человеческой слабости и возвышение над ней (сознание слабости внешнего человека и силы внутреннего): «впрочем, да будет воля Твоя, а не моя». Вопреки каноническому тексту, я думаю, что моя здесь надо писать с маленькой буквы. Это не то Я, которое возглашало с горы: «сказано в законе... а Я говорю вам...» Иисус вполне человек, у него есть свое маленькое «я». Но это маленькое человеческое «я» всегда готово уступить великому Я Христа. В этом урок, который Гефсимания дает каждому человеку.

«Да будет воля Твоя» — слова, вошедшие в молитву «Отче наш». Но затем в нее введена просьба о земном, не о небесном. Земная нужда (которую Иисус учил апостолов отсекать) принимается как естественный стимул обратиться к небу (для среднего человека, для всякого человека): «хлеб наш насущный даждь нам днесь!» Есть возможность вспомнить здесь другие слова: «не хлебом единым жив человек», — и превратить земное попечение в метафору духовного. Но сила земного попечения используется и в метафоре. Такая же метафора (и в то же время реальность) — исцеление больных. Иисус Сам исцелял и дает апостолам силу исцелять. Но радость слепого, увидевшего свет, — образ духовного прозрения.

Наконец, Он широко использует страх (загробных мук) как стимул избегать зла в этом мире. В. В. Розанов в «Темном лике» преувеличивает роль страха в обращении первых христиан. Я не могу согласиться с тем, что новый, более высокий нравственный идеал не играл в обращении языческого мира никакой роли, что язычники были просто запуганы адскими муками... Думаю, что это один из тех случаев, когда Розанов мерит христианство по себе, вместо того чтобы мерить себя по Христу. Но вовсе отрицать роль страха в миросозерцании христиан невозможно. Совершенная любовь изгоняет страх, но это потом, а на первых порах, для людей несовершенных, и Евангелие идет путем развития одних страстей против других.

Психотехника страстей как пути к бесстрастию была многообразно разработана в Индии, в тантризме и Кунда-

лини-йоге. Но я не буду в это углубляться. Приведу лучше еще один православный пример. Святого Максима (не Исповедника, другого, из простых греческих крестьян) спросили, кто его научил молиться непрерывно. Он ответил: дьявол. Ночью он был охвачен нестерпимым страхом (зверей, разбойников, тьмы) и молился, чтобы спастись от страха. А потом привык и продолжал непрерывную молитву уже без страха. Итак, дьявол может быть учителем не только тантристов и язидов, но и православных святых.

Достоевский, вступая в духовное поле складывающегося романа, принимает не только дьявольские помыслы героев, но и свой собственный полемический помысел. Полемика — одна из величайших страстей духовной жизни. Она осталась не причисленной к грехам, вероятно, потому, что война с другими вероисповеданиями, направлениями, сектами не считалась в средние века за грех. Например, один из святителей вырвал клок бороды у еретика Ария; это не помешало канонизации святого. Однако искушений в полемике не меньше, чем в чувственной любви. Человек начинает борьбу во имя истины. Но желание уязвить противника охватывает с такой силой, что почти невозможно удержаться от передержек. Цель христианского полемиста — добро и любовь, но они не рождаются из ненависти и ожесточения схватки; победа истины невозможна без победы полемиста над самим собой.

Размышления над полемикой Достоевского заставили меня написать в эссе «Неуловимый образ», что дьявол начинается с пены на губах ангела, вступившего в бой за святое и правое дело, что все плотское — и люди, и системы — рассыпается в прах, но вечен дух ненависти в борьбе за правое дело, и именно сей герой, окруженный ореолом подвига и жертвы, есть князь мира сего.

Издержки полемики Достоевского очевидны. Он спорит с пеной на губах, с желанием уничтожить противника, ударить нигилистов и западников «окончательной плетью». Но без полемической страсти (как постоянной внутренней пружины) роман Достоевского так же немыслим, как без затиханий, без образов кротости, без порывов все понять, все охватить любовью. Поле романа создается напряжением между идеалом Мадонны (проявление кротости) и идеалом содомским (желанием убить антикротость).

Убийство идей так же чревато неожиданностями, как убийство старушки. И здесь рассчитан удар по Алене Ивановне, а под руку попадается Лизавета. Ибо каждая опасная

мысль тысячью ассоциаций связана со своими кроткими сестрами. Например, мысли Фейербаха об отношении Я и Ты развил в «Антропологическом принципе» Чернышевский. Достоевскому это, бесспорно, не понравилось. Но через несколько десятков лет М. Бубер написал «Я и Ты» [1] — одно из самых сильных и поэтических утверждений принципа «Ты еси», глубоко близкого Достоевскому. И это тоже побег из фейербаховского корня. Опасные мысли заслуживают экологического подхода не меньше, чем опасные звери (ликвидация которых оказалась гибельной для всей фауны). Идея, попавшая под «окончательную плеть», — п р е с т у п л е н и е полемиста. И поэтому каждый роман Ф. М. Достоевского есть его собственное преступление и покаяние, есть опыт отступничества, забвения собственной мысли о силе смирения — и тоска по кротости и внутренней тишине, разгул двойных мыслей — и спасение от бесов (с которыми п о м ы с л ы, двойные мысли могут быть сопоставлены). Через этот внутренний опыт Достоевский братается с движением двойных мыслей в своих героях, достигая того интимного родства с психологией преступления, которое поражало читателей и вызывало к жизни легенды о Достоевском-убийце, Достоевском-растлителе и т. п. За легендами стоит реальность Достоевского-полемиста. Каковы бы ни были страсти юноши Достоевского, в 50—60 лет именно полемика была его главной страстью и главным соблазном. «В раю дьявол искушает добром»...

Дорога в рай проходит через ад двойных мыслей. Поэтому двойные мысли знает в себе и Мышкин. Более того, он знает их в себе глубже, постояннее, чем Келлер. Келлер однажды заметил очень явную двойную мысль и устыдился. Ежедневно, ежечасно он их не видит: мешает самодовольство. Достоевский постоянно отмечает в нем самодовольство, гротескно противоречащее низости поведения. Келлер любуется изяществом слога (сочинив пасквиль), изяществом формы, с которой просит милостыню, и т. п. Только изредка истина пробивается сквозь корку самодовольства и заставляет плакать, как евангельского мытаря. Напротив, у Мышкина, совершенно не склонного любоваться собой, есть способность различать двойные мысли в зародыше, и от этого постоянная потребность в покаянии. Отсюда чувство вины Мышкина за все, что происходит: не от повышенной виновности в объективном смысле слова,

[1] B u b e r M. Ich und Du. Köln, 1966 (1. Auflage, 1927).

а от совершенной прозрачности своего восприятия вины. Он чувствует свою вину, как принцесса — горошину.

Постоянное наблюдение за потоком двойных мыслей означает постоянное сосредоточение на мыслях первичных, внутренних, без их называния и опошления. Двойные мысли предполагают некоторую первичную глубину, некоторую подлинность, как физическая тень предполагает свет и немыслима в совершенной тьме. Царство теней — царство форм, создаваемых светом; в этих формах он обрисовывает себя для глаза, оставаясь единым и нераздельным, вне форм и очертаний. Тени могут быть легкими и прозрачными, но только очень редко и недолго возможно переживание чистоты света. Поэтому двойные мысли — не подлость, как думает Келлер. Келлер цепляется за мнимое благородство внешности, приходит в отчаяние, когда оно исчезло, и сейчас же прячется от отчаяния за новую позу, новый жест, новую внешность. Двойные мысли не должны приводить в отчаяние: тень света есть знак света, плоский знак глубины. Знание двойных мыслей — это самосознание реальной двойственности. Без него нет надежды на выход из двойственности.

Раздвоенность ведущих героев Достоевского очень не проста и не целиком сводится к той формуле, которую ап. Павел дает в гл. 7 Послания Римлянам. Иногда она напоминает другую, чрезвычайно глубокую мысль, высказанную Павлом чуть раньше, в гл. 4: «Ибо закон производит гнев, потому что где нет закона, нет и преступления» (Римл., 4, 15).

Павел здесь чрезвычайно близок к мыслям Кришнамурти о недопустимости подчинять живое сегодняшнее движение ума какому бы то ни было старому канону, не взятому внутрь, не рожденному заново сердцем.

По Кришнамурти, надо просто смотреть на поток мыслей в своем уме, не пытаясь его прикрасить. Если вы видите реальность зависти так, как видите реальность кобры, вы броситесь от нее бежать, как от кобры, говорил этот мыслитель. Но вот вопрос: с какой внутренней точки зрения дается наш взгляд на течение собственных мыслей как на внешнее? Кому удалось здесь обойтись без канонических образов истины? Я думаю, что очень немногим и почти никому — до конца. Отсюда бесконечные колебания мыслящих героев Достоевского.

1975

ДЕТИ И ДЕТСКОЕ В МИРЕ ДОСТОЕВСКОГО

Мне хочется начать с того, что поэзия детства — это клад, который то теряется, то снова находится. Одни строители отбрасывают камень, другие кладут его во главу угла. Здравый смысл расценивает детство как ребячество, инфантилизм, вздор. Рассудок упивается бесконечными возможностями логического анализа, недоступного ребенку. Напротив, критики рассудка и здравого смысла заново открывают ценность детского взгляда на мир, даже с чисто познавательной точки зрения, как своеобразную форму постижения истины, может быть, самую высшую форму. Детское сознание привлекает своей свежестью, искренностью, цельностью, снятием противопоставлений рассудка. Детскому сознанию открывается то, что прячется от взрослого ума. «Если не будете как дети, не войдете в Царство», — говорит в Евангелии Христос, и это ключ ко всем противоречиям текста, путь от буквы к духу. В христианстве и индуизме возникает культ бога-младенца, то есть младенец становится зримым подобием незримой полноты истины. Что-то сходное можно найти и в философии Лао-цзы, и в буддизме дзэн, и в интуиции поэта:

В игольчатых чумных бокалах
Мы пьем наважденье причин,
Касаемся крючьями малых,
Как легкая смерть, величин.
И там, где сцепились бирюльки,
Ребенок молчанье хранит
Большая вселенная в люльке
У маленькой вечности спит.

(Мандельштам)

Возвращение в мир детства — один из путей возвращения к своему подлинному «я», заново открытый романтиками, — наряду с бегством в природу, в мистическое созерцание, в обрядовую религию, в народ, в прошлое, в экзотическую даль, в игру воображения, граничащую с бредом и сном, и т. п. Романтизм как течение давно отошел в прошлое, это хорошо известно; но так же хорошо известно,

что романтическое живо и поныне; кроме того, есть неоромантизм, экономический романтизм и т. п., а прилагательное «романтический» одно и то же — от любого существительного, и в прилагательном то, что мы пытаемся разделить, снова сливается во что-то одно.

Надо признать, что слово «романтизм» очень переменчиво по своему смыслу и в разных противопоставлениях означает разные вещи. Например, в отношении к прогрессу Лев Толстой — романтик; в эстетике — скорее противник романтизма, хотя и не во всем. Я склонен подчеркнуть в романтизме поиски чуда и тайны, но это не значит, что в каждой моей фразе романтизм означает это и только это. Слово, как говорил Мандельштам, Психея, и каждое новое предложение — это новое воплощение, смысл которого не задан заранее словарем. Это первая оговорка, которую мне хочется сделать, чтобы избежать возможных недоразумений. Сразу же изложу и вторую.

Крупнейшие писатели не вмещаются в рамки направлений, не следуют никаким литературным манифестам. Романтики оказывают честь Шекспиру, признавая его романтиком; реалисты называют его реалистом. Я думаю, что и Шекспир, и Гёте, и Достоевский — не реалисты и не романтики. Хотя можно рассматривать их как реалистов, романтиков и еще в нескольких других ракурсах. Тут не сочетание романтизма с реализмом, как иногда говорят, а выход за их рамки. Искусство не создается из кирпичиков эстетических теорий; теории иногда необходимы писателю (главным образом для спора с другими писателями); но не в споре рождается глубинная поэтическая истина. Возможна поэзия без направления и направление без поэзии. Валерий Брюсов не пригласил Марину Цветаеву на вечер поэтов всех направлений, потому что Цветаева ни к какому направлению не принадлежала; однако она осталась в литературе, а Брюсов из живой литературы постепенно выпадает, отходит в историю литературы. История искусства — это не история направлений. Скорее это история того, как искусство пробивается сквозь направления, сквозь рассудочные схемы.

Однако в связи с темой главы хочется подчеркнуть связи Достоевского с определенным направлением, а именно с романтизмом, с романтическими поисками выхода из мира трезвого расчета, выгоды, «реализма» (как это слово понимал Митя Карамазов). Чем более «реалистична» культура (опять-таки в Митином понимании), тем больше «дитё

плачет», тем сильнее тяга к романтическому. Каждый шаг рационализации культуры вызывает новое противотечение, новую волну любви к средним векам, к народности, к примитиву, к детской наивности и т. п. Достоевский не начинает с нуля, он продолжает, во-первых, христианское открытие ребенка, то есть пытается понять, что значит «будьте как дети»; а во-вторых, продолжает романтическое открытие ребенка как поэтического антипода антипоэтического рассудка. В некоторых случаях (например, в «Неточке» и «Маленьком герое») общеромантическое и заново открытое детское так переплетаются, что их невозможно отделить; Нелли в «Униженных» — это и общеевропейский романтический персонаж, русская Миньона, и первый законченный образ ребенка собственно Достоевского с неизгладимыми чертами его пера, которое ни с каким другим не спутаешь.

Победа реализма над романтизмом, казавшаяся Белинскому однозначной и окончательной, не была ни тем, ни другим. Скорее можно говорить о попытке перенести романтическое из пробирки сказки в организм романа. Реалистический роман только внешне, официально поселяется в конторе мистера Домби. На самом деле он и остается в конторе, и бежит из нее, находит в самой конторе щели, где прорастают семена романтических цветов. Каждый великий реалистический роман — это решение квадратуры круга. Каждый роман — это особое неповторимое открытие: в каком ракурсе, в каком свете описывать непоэтичные предметы, чтобы целое вышло поэтичным? Или, другими словами, чтобы мир, разъятый рассудком, снова стал живым и целым? Чтобы привычное стало чудесным, странным?

Случайно на ноже карманном
Найди пылинку дальних стран —
И мир опять предстанет странным,
Закутанный в цветной туман!

Это не только тенденция Блока, символизма, а всякого искусства. Реалистическое искусство выражает эту же тенденцию, только сдержанно, тактично, почти незаметно. Каждый великий реалист — по-своему романтик.

Писатели, которых мы относим к классическому реализму, не отбрасывают, а продолжают романтические традиции и выстраивают свое внутреннее пространство поэзии и правды в мире, где, казалось, ни для подлинной правды, ни для поэзии не осталось никакого места. Классический реализм может рассматриваться как завершение романтизма, как «истинный романтизм». Нельзя считать

недоразумением, ошибкой во вкусе мещанина во дворянстве, что Пушкин, Бальзак и Стендаль не знали, что они реалисты. Что термин этот придуман только Шанфлери и Дюранти; что Достоевский, посаженный в крепость, написал там рассказ «Маленький герой» с апофеозом романтизма, а впоследствии принял престижный термин «реализм» очень своеобразно и с оговорками.

Реализм, доведенный до фантастического, — это что-то крайне проблематичное, перекликающееся и с реализмом схоластики XIII века, и с призывом «от реального к реальнейшему». А если обратиться к употреблению слова «реализм» героями Достоевского, то это всегда власть вещей, власть антипоэтическая, враждебная идеалу. Приведу, кроме Митиных выражений, еще одну фразу, из «Подростка»: «Я был слишком широк, чтобы не понять или не допустить реализма — не марая, впрочем, идеала». Таким образом, реализм — это нечто, способное замарать идеал. В терминах Митеньки он ближе к Содому, чем к Мадонне. Достоевский времен своих великих романов широк и полностью допускает реализм, то есть власть денег, власть плотоядных порывов, власть Содома; но романтизм прорывается в мечтаниях его героев, даже совершенно падших. Вот, например, пьяный Тришатов вспоминает свое детство, свое детское впечатление о «Лавке древностей» Диккенса: «Помните вы там одно место в конце, когда они — сумасшедший этот старик и эта прелестная тринадцатилетняя девочка, внучка его, после фантастического их бегства и странствий, приютились наконец где-то на краю Англии, близ какого-то готического средневекового собора... И вот раз закатывается солнце, и этот ребенок на паперти собора, вся облитая последними лучами, стоит и смотрит на закат с тихим задумчивым созерцанием в детской душе, удивленной душе, как будто перед какой-то загадкой, потому что и то, и другое, ведь это загадка — солнце, как мысль Божия, а собор, как мысль человеческая... не правда ли? Ох, я не умею это выразить, но только Бог такие первые мысли от детей любит...»

Мне кажется, что Диккенс прочитан здесь Тришатовым (и Достоевским) совершенно романтическими глазами, прочитан так, что романтическое и религиозное, романтическое и поэтическое, романтическое и детское временами сливаются. Мы это заметим и дальше.

В творчестве Достоевского самых последних лет можно найти ряд элементов романтической поэтики: и выход в

поэтическую даль истории («Легенда о великом инквизиторе»)[1], и в фантастику, разворачивающую свой сюжет вне земных условий пространства и времени («Сон смешного человека»), и фрагменты подлинных мифологем, органически вошедшие в структуру романа и образующие в нем некий чуть намеченный, но существенный глубинный слой[2]. Запутавшийся эвклидовский разум противопоставляется сознанию народному (Соня, Хромоножка), церковному (Тихон, Зосима), экстатическому (Мышкин), переживанию красоты природы (Мышкин, Хромоножка, Карамазовы), наконец — детскому сознанию (Мышкин и Алеша, чужие среди взрослых, находят понимание у детей).

Все эти приемы — из арсенала романтизма; все эти противопоставления вытекают из романтической философии. Апофеоз романтизма в рассказе «Маленький герой» — не случайность и не оговорка, а обнажение очень существенной струи в миросозерцании и в творчестве Достоевского. Рассказ в целом — попытка что-то высказать, не затронув ничего политически острого (автор находился тогда в крепости, под следствием). Но все неудачи молодого Достоевского интересны как замахи в направлении будущих взлетов. И не будет неправдоподобным предположить, что Достоевский хотел сказать: романтизм так же вечен, так же воскресает (если и умрет), как воскресает детство. Рассказчик вспоминает себя одиннадцатилетним мальчиком, по-детски влюбленным в молодую женщину и ревнующим ее к мужу. Характеристика этого джентльмена переходит в полемику с определенного типа людьми: «Особенно же запасаются они своими фразами на изъявление своей глубочайшей симпатии к человечеству, на определение, что такое самая правильная и оправданная рассудком филантропия (это, по-видимому, относится к спорам за и против социализма. — *Г. П.*) и, наконец, чтоб безостановочно карать романтизм, то есть зачастую все прекрасное и истинное, каждый атом которого дороже всей их слизняковой породы. Но грубо не узнают они истины в уклоненной, переходной и неготовой форме и отталкивают все, что еще не поспело, не устоялось и бродит. Упитанный человек всю жизнь прожил навеселе, на всем готовом, сам ничего не сделал и не знает, как трудно вся-

---

[1] В «Легенде» романтическое мечтание разрослось в целую главу; не заметить его нельзя; но абзацами такие легенды разбросаны во всех романах.

[2] См. главу «Заметки о внутреннем строе романа Достоевского».

кое дело делается, а потому беда какой-нибудь шероховатостью задеть его жирные чувства: за это он никогда не простит, всегда припомнит и отомстит с наслаждением».

В студенческие годы я ухватился за определение романтизма как чего-то бродящего, неготового, переходного и потому раздражающего сытого потребителя. Хотя мастер понимает, что без романтического брожения и сумбура, без срывов и упадка не выйти к новой классической форме искусства, выразившего новую историческую истину отчетливо, ясно, с изяществом совершенного кристалла. Такая модель романтизма хорошо объясняет парадокс в развитии Достоевского: от реализма «Бедных людей», через романтические метания, к реализму «Преступления и наказания». Но сейчас мне кажется, что есть другие парадоксы, которые эта юношеская концепция не объясняет. Например, почему многие великие писатели, тяготевшие к реализму, на старости лет как бы устают от него? Шекспир пишет романтические драмы, Тургенев — «Клару Милич». В «Братьях Карамазовых» откровенно торчат мистические белые нитки, скрытые в «Преступлении и наказании». Видимо, у человека на пороге смерти нет охоты к реалистическим конструкциям, и он как бы возвращается к своему романтическому детству.

Сейчас мне кажется, что романтизм — не просто переход, брожение, незрелость. Это еще нечто само по себе, тяготеющее, однако, скорее к старцу и ребенку, чем к взрослому. Романтизму 8 и одновременно 80 лет; реализму — 40. Романтизм — сказка, которую дедушка рассказывает внучке, а реализм — серьезная история для серьезных людей. Но взрослым серьезным людям нельзя прямо сказать романтическую правду о Маленьком принце или о планете Смешного человека: они засмеют, унизят идею. И вот волшебник-поэт притворяется, что он не волшебник и не поэт, а серьезный деловой человек, как все серьезные деловые люди. Эта игра волшебника в профессора социологии и называется реализмом.

Сейчас мне кажется, что Достоевский в «Маленьком герое» дает одновременно два логически не связанных определения романтизма. Во-первых, это «все прекрасное и истинное, каждый атом которого дороже всей их слизняковой породы», и, во-вторых, это всего только всякая истина в неготовой форме, в брожении, в становлении. Как связать первое со вторым? И откуда эти грубые слова о слизняковой породе, они выпадают из мягкого тона расска-

за о детстве. Это слова человека, вышедшего из себя, возмущенного чем-то чрезвычайным. Что же его возмутило? Кого он бранит? Адресат полемики — светский человек, то есть потребитель идей, имеющий в голове передовые мнения так же, как за столом — самое свежее масло и самый лучший кофе. Это человек обеспеченный, несколько презирающий мечтателей, вынашивающих в своих каморках новые идеи (пока они не признаны), но раболепно преклоняющийся перед знаменитостью (например, Белинским). Тут есть почва для раздражения, особенно если учесть личные мотивы, которых у Достоевского было достаточно. Но «каждый атом дороже всей их слизняковой породы» — этого о себе сказать было нельзя. Примерно так Достоевский говорил впоследствии о людях, ругавших Христа (а это, может быть, те же люди, либералы из кружка Белинского). Если заменить слова «все прекрасное и высокое» словом «Христос» — фраза сохранит на себе отпечаток духа Достоевского. Я не утверждаю, что Достоевский в тюрьме в 1849 году испытал полный, законченный религиозный переворот. Но религиозные чувства в тюрьме непременно углубились, и литературная полемика сплетается в «Маленьком герое» с элементами философской полемики. Романтизм мыслится не как простое брожение, не как движение по дорогам истории — от одного этапа к другому, а сквозь историю, к вечному; как движение к шестому чувству:

Так некогда в разросшихся хвощах
Ревела от сознания бессилья
Тварь скользкая, почуя на плечах
Еще не появившиеся крылья.
Так, век за веком — скоро ли, Господь? —
Под скальпелем природы и искусства
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства.

(Н. Гумилев)

Только так два определения романтизма связываются воедино и оправдывается панегирик романтическому брожению, мукам человека, слишком большого, чтобы пройти через игольное ушко, но всей душой жаждущего снова стать маленьким и войти в Царство.

Можно ли подкрепить эту гипотезу текстуально? Я думаю, что можно, если обратиться к тексту «Неточки Незвановой». Эта повесть, оборванная арестом, тоже о ребенке, тоже о детской душе, выбирающей между реалистами и

романтиками. Только в «Неточке» все высказано тоньше, художественнее, без прямых авторских определений. Все проходит через восприятие Неточки. Вот играет на скрипке ее отчим, Егор Ефимов:

«Но это была не музыка... Я помню все отчетливо, до последнего мгновения; помню все, что поразило тогда мое внимание. Нет, это была не такая музыка, которую мне потом удавалось слышать! Это были не звуки скрипки, а как будто чей-то ужасный голос загремел в первый раз в нашем темном жилище. Или неправильны, болезненны были мои впечатления, или чувства мои были потрясены всем, чему я была свидетельницей, подготовлены были на впечатления страшные, неисходимо мучительные, — но я твердо уверена, что слышала стоны, крик человеческий, плач: целое отчаяние выливалось в этих звуках и, наконец, когда загремел ужасный финальный аккорд, в котором было все, что есть ужасного в плаче, мучительного в муках и тоскливого в безнадежной тоске, — все это как будто соединилось разом... Я не могла выдержать, — я задрожала, слезы брызнули из глаз моих и, с страшным отчаянным криком бросившись к батюшке, я обхватила его руками. Он вскрикнул и опустил свою скрипку».

Так играет дилетант, погибший человек, романтик, неспособный высказать истину в совершенной и отчетливой форме.

Но вот играет признанный мастер, всемирно известный виртуоз Ст-ц: «Началась музыка, и я чувствовала, как что-то вдруг сдавило мне сердце. В неистощимой тоске, затаив дыхание, я вслушивалась в эти звуки: что-то знакомое раздавалось в ушах моих, как будто я где-то слышала это; какое-то предчувствие жило в этих звуках, предчувствие чего-то ужасного, страшного, что разрешалось и в моем сердце. Наконец, скрипка зазвенела сильнее; быстрее и пронзительнее раздавались звуки. Вот послышался будто чей-то отчаянный вопль, жалобный плач, как будто чья-то мольба вотще раздалась во всей этой толпе и заныла, замолкла в отчаянии. Все знакомее и знакомее сказывалось что-то моему сердцу. Но сердце отказывалось верить. Я стиснула зубы, чтобы не застонать от боли, я уцепилась за занавеси, чтобы не упасть... Порой я закрывала глаза и вдруг открывала их, ожидая, что это сон, что я проснусь в какую-то страшную, мне знакомую минуту, и мне снилась та последняя ночь, я слышала те же звуки. Открыв глаза, я хотела увериться, жадно смотрела в толпу, — нет, это

были другие люди, другие лица... Мне показалось, что все, как и я, ожидали чего-то, все, как и я, мучились глубокой тоской; казалось, что они хотели крикнуть этим страшным стонам и воплям, чтобы они замолчали, не терзали их души, но вопли и стоны лились все тоскливее, жалобнее, продолжительнее. Вдруг раздался последний, страшный, долгий крик, и все во мне потряслось... Сомненья нет! Это тот самый, тот крик! Я узнала его, я уже слышала его, он так же, как и тогда, в ту ночь, пронзил мне душу. «Отец! Отец!» — пронеслось, как молния, в голове моей, — он здесь, это он, он зовет меня, это его скрипка!»

Таким образом, суть игры Егора Ефимова и виртуоза Ст-ца, в восприятии Неточки, совпадает. Сущность романтического и сущность поэтического, сокровенная сущность искусства — одно и то же; я думаю, мы не очень ошибемся, сказав: это призыв к человеку вырваться из своей ветхой оболочки, в муках родиться заново. В «Подростке» Тришатов, мечтая об опере на тему «Фауста», почти так и формулирует судьбу Гретхен: смертельная, невыносимая мука, а потом блаженство, осанна [1].

Третье место в «Неточке», замечательное для косвенной характеристики романтизма молодого Достоевского, — письмо С. О. Александре Михайловне, приемной матери Неточки в последний период ее жизни. Там есть несколько строк, которые мог написать только Достоевский: «Я низок, я ничтожен, я смешон, а ниже смешного ничего быть не может <...> Я сам смеюсь над собой, и, мне кажется, они

---

[1] Этот вставной эпизод и по языку, и по сути связан с повестями 40-х годов. То, что не давалось молодому Достоевскому, — крутой переход от тьмы к свету, от страдания к блаженству — удается позднему как эскиз, набросок. Это не отказ от романтизма, а романтизм, нашедший свою эстетику недоговоренности, эстетику порыва, романтизм, уплотнившийся в одну точку, в один всплеск: «Готический собор, внутренность, хоры, гимны, входит Гретхен, и знаете — хоры средневековые, чтобы так и слышался пятнадцатый век. Гретхен в тоске, сначала речитатив, тихий, но ужасный, мучительный, а хоры гремят мрачно, строго, безучастно: dies irae, dies ilia... И вдруг — голос дьявола, песня дьявола. Он невидим, одна лишь песня, рядом с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое — как-нибудь так это сделать <...> Гретхен хочет молиться, но из груди ее рвутся лишь крики... а песня сатаны все не умолкает, все глубже вонзается в душу, как острие, все выше — и вдруг обрывается, почти криком: «Конец всему, проклята!» Гретхен падает на колена, сжимает перед собой руки — и вот тут ее молитва... и с последней нотой обморок! Смятение. Ее поднимают, несут — и тут вдруг громовой хор. Это — как бы удар голосов, хор вдохновенный, победоносный... и все переходит в восторженный, ликующий всеобщий возглас: «Hossanna!» как бы крик всей вселенной, а ее несут, несут, и вот тут опустить занавес!»

правду говорят, потому что я даже и себе смешон и ненавистен. Я это чувствую: я ненавижу даже лицо, фигуру свою, все привычки, все неблагородные ухватки свои; я их всегда ненавидел! О, прости мне мое грубое отчаяние! Ты сама приучила меня говорить тебе все. Я погубил тебя, я навлек на тебя злобу и смех, потому что я был тебя недостоин».

Так впервые возникает образ Смешного человека. В повести подчеркивается низкое социальное положение С. О.; но пройдет около 30 лет — и социальное отодвинется назад; смешным окажется и Версилов в глазах светской Катерины Николаевны; еще немного — и Смешной человек вырастет в сокровенного человека Достоевского (я имею в виду «Сон смешного человека», с его планетой возвращенного детства, где гадкий утенок становится лебедем). Соперник С. О., муж Александры Михайловны, Петр Александрович, обрисован примерно как упитанный господин из «Маленького героя». Это в *его* глазах романтический человек — смешной человек. А в глазах Неточки С. О. прекрасен. И опять — хотя Неточке уже 17 лет — она сохраняет привилегию младенца: ее устами глаголет истина.

Взгляд ребенка — один из самых сильных ключей поэзии в мире прозы, один из самых прямых прорывов к полноте истины. Именно *взгляд*, не описание детства. Всякий плутовской роман начинался с описания детства плута; но только Гёте создал Миньону со своим особым поэтическим внутренним миром. И он же догадался, что Миньона не должна вырасти, не должна воспитаться и стать хорошей или дурной взрослой женщиной, как это следует по правилам плутовского романа и романа воспитания. Мертвые остаются молодыми. Умершие дети остаются вечным упреком миру взрослых, вечным призывом к чему-то не вытоптанному в душе делового человека. Если ребенок не умрет, то детство в нем скорее всего сотрется. По внутренней логике, открытой Гёте, маленький Домби должен умереть, и Нелли в «Униженных» должна умереть, не вправе перейти порог, отделяющий ребенка от взрослого. Нелли должна остаться в памяти именно девочкой, «не понимающей своих чувств и не знающей, как их выразить», по словам рассказчика «Униженных».

Однако детский взгляд может сохранить и взрослый, оставшийся почему-то полуребенком. В «Неточке», по-видимому, таким полуребенком должна была остаться княжна Катя. В «Униженных» это другая Катя и Алеша Валковский. Взрослые дети — тоже довольно старое романтическое

открытие. И девушка — дитя, das Kind (как романтики называли своих возлюбленных), соединение вечно детского с вечно женственным; и юноша, ни на что не годный в практической жизни, Taugenichts. Я думаю, что образы, созданные в «Германии туманной», помогли Достоевскому сформулировать тему взрослого ребенка, так же как «Вильгельм Мейстер» и «Лавка древностей» помогли родиться на свет Нелли. Но то, что изобразил Достоевский, вышло настолько натурально, что можно воспринять Алешу Валковского, Катю и подобные характеры как нечто специфически русское, даже народное. Правда, Алеша — князь, а Катя — падчерица графини, но это делу не мешает: психологически аристократ, учившийся чему-нибудь да как-нибудь, гораздо ближе к народу, чем интеллигент, прошедший университет и вышколивший свой ум по западным образцам. А если дворянин вовсе почти ничему не учился, как Митя Карамазов, — то и подавно. Роль Ивана Карамазова мог бы сыграть обрусевший немец Крафт (из «Подростка»). А Митю никакой немец не заменит. Это чистый русизм.

Однако я не отказываюсь от мысли, что и к таким специфически русским характерам Достоевского подвел западный романтизм. Романтическое движение было противотечением, восстанием против основного направления Европы Нового времени. И все почвенные движения в незападных странах опирались на европейский романтизм и развивали его, так что почвенничество можно рассматривать как синоним романтизма (незападный романтизм). С этой широкой точки зрения Лев Толстой — тоже незападный продолжатель некоторых западных традиций: продолжатель Руссо, продолжатель Кьёркегора и Г. Х. Андерсена. Мне кажется, что сказка Андерсена про голого короля дала десятки новых побегов в романах Толстого. Взгляд ребенка, перед которым падают покровы фальшивой цивилизации, — один из любимых приемов Льва Толстого. Ребенок может быть безымянным, эпизодическим персонажем, как мальчик в коляске, остановленной на перекрестке медлительным этапом каторжников («Воскресение»). Ребенок может быть сюжетно не выявленным (писатель сам взглянул на мир детским взглядом). Все равно это стратегически решающий взгляд. Если представить себе мир, в котором совершенно пропала совесть (как в сказке Щедрина), то в этот миг она воскресла.

Достоевский, казалось бы, дальше от такого ребенка, чем Толстой, дальше забрел в трущобы Содома. Но именно

захваченность Содомом, созерцание пропастей, в которых гибнет эвклидовский разум, заставляет Достоевского бесконечно ценить всплески детскости в мире и в себе самом. Младенец сливается в его уме со Христом, и он в очень сходных выражениях говорит о ребенке и о Христе как об оправдании мира. Толстой, пленник своего рассудка, договаривается в «Крейцеровой сонате» до нравственной обязательности отказа от «пошлости» семьи и детей. Достоевский, не читая «Крейцеровой сонаты», ответил на нее: если бы ему предложили на выбор мир без пороков, без зла, но без детей — или мир, какой он есть, с жестоким сладострастием, с ненавистью и подпольем, но с детьми, — то он предпочел бы второе. Улыбка младенца, о которой Мышкин рассказывает Рогожину, — самое сильное выражение его веры. В «Бесах» рождение ребенка вызывает какой-то сноп света в душе Шатова; в «Подростке» подброшенная трех- или четырехнедельная девочка становится одним из самых сильных отроческих впечатлений Аркадия Долгорукого. В этих эпизодах нет никакого доказательства, только толчок, но чувства — если сказать о нем языком Достоевского — пророческого. Любить ближнего нельзя, неестественно, говорит Иван, но ребенка нельзя не любить. Приблизиться к ребенку — значит приблизиться к социальной гармонии, основанной на любви. Любовь к детям уже сейчас — залог этой гармонии. Если мы все станем как дети — установится земной рай.

В «Дневнике» (1877, июль—август) есть фантастическая речь председателя суда по делу Джунковских. Кончается она так: «...детей нельзя не любить. Да и как не любить их? Если уж перестанем детей любить, то кого же после этого мы сможем полюбить, и что станет тогда с нами самими? Вспомните тоже, что лишь для детей и для их золотых головок Спаситель наш обещал нам «сократить времена и сроки». Ради них сократится мучение перерождения человеческого общества в совершеннейшее. Да совершится же это совершенство и да закончатся наконец страдания и недоумения цивилизации нашей!» (т. 25, с. 193).

Достоевский особо выделял детей до одного года. В канонических Евангелиях нет никакого указания на это; и только в XX веке найдено Евангелие от Фомы, где прямо сказано: если не будете как младенцы, сосущие грудь... Детский взгляд — это в пределе своем взгляд существа без языка, без слов. Это взгляд, который не втискивается в слова, и поэтому большинство детей, вырастая, оставляют

его. Начало речи — начало разделения, раскалывания мира. «Мысль изреченная есть ложь», — сказал Тютчев: целостной истиной можно быть, но ее нельзя высказать (она противоречит грамматике) [1]. Сама структура предложения: это есть то-то — раскалывает единое на два предмета и потом искусственно и непрочно соединяет их (положение, разработанное Нагарджуной, одним из крупнейших философов северного буддизма около начала нашей эры). Начало речи — начало лжи, риск, на который нужно идти, но который нужно сознавать. Развитие сложности, не уравновешенное встречным движением к простоте и цельности, ведет к подполью («Слишком много сознания — болезнь, — говорит Достоевский, — да и всякое сознание болезнь»).

Ребенок, который заговорил, вмещает в себя планету Смешного человека и до грехопадения и после него. В первой своей природе ребенок свят, во второй грешен. Своей безгрешностью дети привлекают к себе извращенное чувство; как лакмусовая бумажка, они обнаруживают кислоту греха. Грех по отношению к ребенку — абсолютный грех; Ставрогин в своей кощунственной религиозности не находит другого способа оскорбить Бога (сравнительно с этим осквернение иконы — только глупая шалость). Детское страдание — абсолютное страдание, не уравновешенное никакой виной; и брат Иван не находит более сильного повода, чтобы вернуть Творцу билет. Однако девочка, растленная Ставрогиным, и мальчик, затравленный псами, не раскрываются перед нами полностью как личности. Они взяты односторонне — в отношении с заматерелым грешником — и в этом отношении сливаются с образами агнца, младенца Христа. Даже если известно, что ребенок, ставший жертвой насилия, не безгрешен, Достоевский доказывает, что это не так, что падчерица Кронеберга украла — но не воровка, лгала — но не лгунья. Такая же односторонность, только вывороченная наизнанку, — девочка в сонном видении Свидригайлова, еще совсем крошка — и уже развращенная соблазнительница, лгунья. Во сне компенсируется односторонность бодрствующего разума; крайность уравновешивает крайность. Кошмар Свидригайлова (и Достоевского) — полемическое опровержение р и т о р и к и детства, вырвавшееся наружу другое плечо рычага, победа «реализма» над «шиллеровщиной». Однако это исключение подтверждает правило: маленькие дети в мире Достоев-

[1] См.: В и т г е н ш т е й н Л. Логико-философский трактат.

ского — своего рода ангелочки на заднем плане картины, психологически не разработанные иконописные лики.

Дети постарше, попавшие в центр повествования, психологически раскрывшиеся, перестают быть ангелочками. Нет ни одного маленького героя Достоевского (за исключением розового мальчика из рассказа «Маленький герой»), который не знал бы искушений. Психологическая тема зла в ребенке перекликается у Достоевского с онтологической темой детства зла, происхождения зла, первого отклонения от чистоты и невинности.

Детство зла — гораздо более широкая тема, чем пробуждение зла в ребенке; она охватывает, пожалуй, всех ведущих героев Достоевского, даже самых положительных; например, «расстрелять» Алеши Карамазова в ответ на вопрос Ивана, что делать с генералом, затравившим дворового мальчика. Но психология ребенка — самый подходящий случай изобразить совершенно «натурально» первые вспышки будущих пороков. Дети, которых Достоевский рисует (а не только упоминает), — трудные дети. У них «какая-то странная гордость», «суровость и даже как будто недоверчивость», «эгоизм страдания» (это все характеристики Нелли, но они подходят и к другим). Дети еще способны узнавать внутренний свет и толпой идут за князем Мышкиным или Алешей Карамазовым, но так же легко поддаются какому-нибудь Ламберту. Их увлекает всякая сила, и светлая, и темная. Они дразнят, травят слабого (Илюшечку в «Братьях Карамазовых»); ожесточаются и замыкаются в чувстве обиды, за которую весь мир не в силах заплатить. Подростки могут быть агрессивнее взрослых. Лиза Хохлакова дразнит Алешу несравненно злее, чем Грушенька. Ипполит, которому в первых главах «Идиота» всего 16 лет, — самое законченное воплощение слепого и беспощадного эгоцентризма. Его попытка самоубийства на глазах красавицы — своего рода насилие над ее душой. От такого самоубийства — один шаг до убийства. Подростки Достоевского не способны остаться со страданиями неотомщенными. Они жаждут расплаты — и в них легко разглядеть черты героя «Преступления и наказания» или Настасьи Филипповны.

Отношение Достоевского к детям (а отчасти и к подросткам) напоминает его отношение к русскому народу. Он верит в детей не потому, что они ангелы (бывают и бесенятами), но потому, что они еще ни в чем не отвердели, не застыли, не приобрели законченной формы. Они могут быть

порывами злее взрослых, но больше взрослых могут повернуться к добру. Они непосредственнее — и в смысле незаторможенности душевных движений, и в том смысле, что не стали посредственными. Самый средний ребенок, пока он маленький, — не посредственность, не серость, не заштампованность. Детство — такой же антоним посредственности и серости, как гений; и, может быть, гений — это сохраненная в сложном взрослом мире сердцевина детства.

Как-то мне подсказали два стиха Волошина на эту тему:

> Ребенок, непризнанный гений
> Средь будничных серых людей...

Достоевский больше всего любил совершенных крошек. Об этом есть прямое признание в «Дневнике писателя» (за июль — август 1876 года), и автор же чувствуется в словах Ивана Карамазова: «Дети, пока дети, до семи лет например, страшно отстоят от людей: совсем будто другое существо и с другою природой». Больше всего волнуют Достоевского страдания именно этих «других существ» (опять можно показать по «Дневнику» и по романам). Но художника-психолога привлекают не столько дети, сколько выход из детства, два переломных момента в развитии ребенка: во-первых, 12—13 лет, «этот интереснейший возраст, возраст, вполне еще сохранивший самую младенческую, трогательную невинность и незрелость с одной стороны, а с другой — уже приобретший скорую до жадности способность восприятия и быстрого ознакомления с такими идеями и представлениями, о которых, по убеждению чрезвычайно многих родителей и педагогов, этот возраст даже представить себе будто бы ничего еще не может» (из «Дневника писателя» за декабрь 1876 года; т. 24, с. 59). Этот возраст обрисован в Нелли, в Коле Красоткине и других русских мальчиках из «Карамазовых», в Коле Иволгине, с их способностью стремительного увлечения и самыми благородными и ложными идеями, со способностью к любви, чисто сердечной, со всеми сердечными страданиями, но без осознанной чувственности, то есть так, как у Нелли, и не так, как у Лизы Хохлаковой. Именно к этим детям обращена речь Алеши Карамазова после похорон Илюшечки. Они уже способны понять идею умом; и они еще способны принять ее всем чистым, цельным сердцем.

Вторая возрастная группа — это, пользуясь языком самого писателя, п о д р о с т к и; у них резче выпячено самолюбие, самомнение, мнительная щепетильность; они уже

осознали — вкривь и вкось — тайну пола и мучаются порывами плотоядного чувства, опрокидывающего неустойчивое нравственное равновесие. Достоевский был здесь пионером; некоторые интуитивные проникновения его в подсознание подростка, возможно, повлияли на развитие психоанализа и легко могут быть пересказаны его языком. Однако Достоевский ведет своего героя (и своего читателя) глубже того слоя подсознания, на котором останавливается анализ Фрейда и Адлера; и поэтому у подростка Достоевского больше степеней свободы, больше возможностей ответственного решения. «Реализму» отдана полная дань: подросток раним, неустойчив. Новые для него силы легко овладевают им и бросают, например, Аркадия в лапы шантажистов. Неудовлетворенное и неуравновешенное половое чувство легко принимает форму агрессивности (Ипполит не может простить миру, что умрет, не испытав любви женщины; и Лиза Хохлакова тешится «ананасным компотом»).

Но обстоятельства никогда не становятся у Достоевского главными членами предложения — ни социальные обстоятельства, ни физиологические. Главное — субъект, и глубина субъекта — бесконечна. Главное то, что человек свободно решает, следуя более личностным или более механическим силам, действующим в его сознании. Подросток так же ответствен, как Раскольников. В какие-то минуты либидо плоти и либидо власти теряют господство над его душой, и приоткрываются окошки в свет, не влезающие в схемы психоанализа. Страсти отвлекают от главного поиска (дороги внутрь); но душа упорно возвращается к тому, что для нее важнее всего. Цель, к которой полусознательно, сквозь идеи, сквозь увлечения пробивается душа подростка, — глубже уровня страстей, поработивших его ум. За сумятицей интриг и скандалов просвечивает планета Смешного человека (Версилов ее почти полностью описывает, и Аркадий жадно слушает). А на планете Смешного человека — планете возвращенного детства — была любовь и рождались дети, но не было земного жестокого сладострастия. Это не сексуальная норма (в медицинском понимании термина), а духовная норма.

Дети и подростки Достоевского — это дети «случайных», безалаберных, развалившихся семейств. Духовно они все — сироты, как мальчик у Христа на елке, как девочка, бросившаяся за помощью к Смешному человеку. Им, в сущности, не к кому обратиться, кроме Смешного человека. Каждый детский крик у Достоевского — крик к Смешному

человеку, попытка разбудить его душу. Отцы, в лучшем случае, остановились, как Версилов, в недоумении: какой образ принять, Мадонны или Содома? Да так и простояли всю жизнь.

Давайте перечислим семьи, в которых растут эти дети: Мармеладовы, Иволгины, Версиловы-Долгорукие, Карамазовы... Достоевский всегда начинает с ситуации беспочвенности — семейной, государственной, культурной — и уже из нее припадает к почве. Именно припадает, а не вырастает из нее. Читая Достоевского, хочется подумать над вопросом: нельзя ли считать беспочвенность своего рода почвой по крайней мере некоторых явлений русской культуры? В конце концов, всемирная отзывчивость — это другая сторона той же медали, то есть расшатанности культурной традиции. Для великих взлетов, для размаха, для широты положительно нужна несколько расшатанная, текучая среда. Пусть не вакуум, но и не плотная почва. Плотная почва невосприимчива. Плотная почва слишком тверда для крутых поворотов. Плотная почва дает хорошего среднего человека, но в ней нет места ни великим падениям, ни взлетам. Известная расшатанность или недооформленность нравственных образцов делает Митеньку вполне способным к отцеубийству (он сам признает, что только какая-то *непостижимая* сила удержала его руку) ; но эта же полудетская способность к резким нравственным колебаниям, страшноватая во взрослом, заставляет Митеньку переживать «эфику» и искать своего Бога, свой свет с огромной напряженностью.

Духовная глубина достигается ценой социального риска, и Митя вызывает у Достоевского тревогу за судьбу России. В «Братьях Карамазовых» эту тревогу за судьбу России высказывает прокурор. Правда, прокурор ошибался: он думал, что *Митя* убил отца; мы знаем, что убил Смердяков. Но очень ли велика ошибка? Если бы не Митины угрозы, не Митины крики по всем кабакам, — разве осторожный Смердяков решился бы на преступление? Достоевский подчеркивает вину Ивана, облегчившего Смердякову преступное решение. Допустим, что Смердяков не убил бы без Ивана, то есть без ясно осознанной идеи «все позволено»; хотя это спорно; но без Мити, без психологической атмосферы убийства — убийства наверняка бы не было. Если Иван идейно подготовил убийство, то Митя психологически, и я не знаю, что важнее. Во всяком случае, второе тоже важно.

В «Униженных и оскорбленных» другой злодей — князь Валковский. Но что бы он сделал без Алеши — беспечного, непосредственного, безответственного, искреннего, переменчивого, как Протей, всеми любимого и всех губящего? И разве непременно нужен князь-отец, чтобы разбить сердце Наташи? Алеша с этим справился бы и сам. Может быть, сперва женившись, а через полгода бросив и умчавшись за границу с какой-нибудь Альфонсиной или Александриной. Инфантильный характер все время создает вокруг себя угрозу катастрофы, создает условия, которые какой-нибудь злодей непременно использует. Или злодей ретроградный, коварный деспот Валковский; или злодей нового типа, нахватавшийся новых идей.

Поэтому тревога прокурора у Достоевского нигде не снимается. Она высказывается и в других романах, и другими лицами. Например, в «Подростке»: «Я тысячу раз дивился на эту способность человека (и кажется русского человека по преимуществу) лелеять в душе своей высочайший идеал рядом с величайшею подлостью, и все совершенно искренне. Широкость ли это особенная в русском человеке, которая его далеко поведет, или просто подлость — вот вопрос». Это реплика Аркадия (ч. III, гл. 3). А вот другая реплика из того же романа: «Я смотрю на Россию, может быть, с странной точки: мы пережили татарское нашествие, потом двухвековое рабство и уж, конечно, потому, что то и другое нам пришлось по вкусу. Теперь дана свобода, и надо свободу перенести: сумеем ли?» (ч. II, гл. 3).

Сказано задиристо, второпях, откуда-то выслушанное и подхваченное, то есть как бы не очень серьезно. Но мы уже не раз замечали, что у Достоевского часто несерьезные люди как бы выбалтывают очень серьезные мысли; и эта мысль — из серьезных: широко распространенный в России незрелый, необузданный, безудержный характер требует над собой внешней узды, как бочка — обода, без которого она развалится. Таким образом, мы приходим к логическому тупику. С одной стороны, человек должен стать «так же чист и простодушен, как дитя». Тут та же мысль, что и во «Сне смешного человека», и высказано не менее сильно, чем мышкинское обещание: «мир красота спасет». Но с другой стороны, и детскость становится страшной вещью. Детскость, ребячество, инфантилизм, необузданность, незрелость — все это ужасно связано.

Давайте рассмотрим всех взрослых детей Достоевского. Во-первых, это святые взрослые дети: князь Мышкин,

Хромоножка, Макар Долгорукий. Это его наброски человечества с другой планеты, земного рая. Во-вторых, безалаберные и безответственные взрослые дети: Алексей Валковский, Митя Карамазов, может быть, и Сергей Сокольский. Они сами все время на краю катастрофы и втягивают в катастрофы других. Насчет Мити — очевидность, но я не верю и в счастье Алеши Валковского с Катей. Я думаю, что путь Кати с ее инфантильными планами исправить инфантильного Алешу (а заодно, вместе с Левинькой и Боринькой, исправить и всю Россию) тоже проходит на краю пропасти.

В-третьих, есть еще старики, впавшие в детство: князенька из «Дядюшкиного сна», генерал Иволгин. Это, казалось бы, полная противоположность мышкинской детской мудрости — полный распад личности, маразм. Но в князе Сокольском мудрость и безумие смешиваются. И в святых взрослых детях есть юродство. И мышкинское неумение сделать твердый ответственный выбор между Аглаей и Настасьей Филипповной чем-то напоминает и Алексея Валковского и Митю. Таким образом, с одной стороны, луч из рая, откровение из будущего, а с другой стороны, слабоумие[1]. А посередине — трагическая безответственность. И одна и та же сила творит все это, а когда что выйдет — неизвестно. Видимо, если хочешь князя Мышкина, то надо принять и возможность генерала Иволгина, и Парфена Рогожина, и все другие печальные возможности.

Такие тупики логики — одна из повторяющихся черт искусства Достоевского. Читатель как бы подводится к пропасти, через которую нет логического мостика, и либо перепрыгнет ее без рассуждения, либо безнадежно провалится. Свобода решения полная и риск полный, риск, без которого не может быть и выигрыша. В детях по возрасту и в детях по характеру зло и добро, отвратительное и прекрасное неслиянны и нераздельны. «Плачущий ребенок для меня отвратителен, а смеющийся и веселящийся — это луч из рая». Именно в грязи и лежат самородки, а не на выметенном тротуаре. Риск падения и надежда спасения идут все время рядом. И надежда — всегда личная, только личная, без общего спасения для всех. Такой мне представляется мысль Достоевского, если собрать и обобщить отдельные разбросанные реплики.

Поэтому Достоевский, как мне кажется, несмотря на все

[1] Интерес Достоевского к старческому и пьяному слабоумию как аналогу детской непосредственности подмечен М. С. Альтманом в его книге «Достоевский по вехам имен» (Саратов, 1975, с. 219).

свои тревоги, принимает Россию такой, какая она есть; во всяком случае, он больше опасается свежеотточенной добродетели, чем анархии широких безответственных натур и уравновешивающего эту анархию деспотизма.

Перемены — небезопасный процесс. Чем стремительнее менялась Россия XIX века, тем больше отцов, засуетившись, оказывались банкротами в глазах своих детей. Дети, предоставленные самим себе, кружатся в мире Достоевского, как мотыльки, вокруг образов героев, посмевших дерзнуть, придумывают себе такой образ и пытаются нацепить его на себя, а потом заставить мир принять свою личину. Искушение приходит на крыльях благородного порыва, на волне святого гнева против пустой, уродливой, жестокой жизни старших — и требует проверить: человек я или тварь дрожащая? Именно здесь — решающая точка, в которой тема зла в детстве, зла, искушающего детство и отрочество героя, перекликается с темой д е т с т в а з л а, психология — с онтологией, с одним из последних вопросов бытия — откуда берется зло? Нравственное внимание перенесено у Достоевского с инерции зла на его рождение. Окостеневшее зло хрупко и само раскалывается, само себя казнит, даже без удара копья Георгия (так — с «Преступления и наказания» и до «Братьев Карамазовых»). В «Униженных» еще страшен Валковский. А в последних великих романах страшен не столько змей, сколько змееборец, юноша-герой, схватившийся за копье, чтобы поразить зло мира. Зло рождается из остервенения в борьбе за свое добро, из непонимания, что препятствия тоже коренятся в добре, из пены на губах. Одна из основных тем Достоевского — превращение змееборца в змея. Развитие сюжета всегда связано с унижением героя (Раскольникова, Ипполита, Ивана Карамазова), с ростом обаяния младенцев и юродивых (Соня, Мышкин, Хромоножка). Внутреннее движение романа Достоевского — это борьба за возвращение к детству. Детское у Достоевского — не столько счастливая, невозвратимая пора в прошлом, сколько что-то мелькающее впереди, когда мы, по выражению Януша Корчака, снова станем маленькими. Это планета Смешного человека. Дети, которые окружают Мышкина и Алешу Карамазова, — не только швейцарские и русские мальчики. Это еще метафора души читателя, прошедшей свой квадрильон, умалившейся и готовой войти в другой космос.

1976

КНЯЗЬ МЫШКИН

Мышкин рассказывает сестрам Епанчиным «про одного человека: «Этот человек был раз взведен, вместе с другими, на эшафот, и ему прочитан был приговор смертной казни расстрелянием, за политическое преступление. Минут через двадцать прочтено было и помилование, и назначена другая степень наказания; но, однако же, в промежутке между двумя приговорами, двадцать минут или по крайней мере четверть часа, он прожил под несомненным убеждением, что через несколько минут он вдруг умрет. (...) Он помнил все с необыкновенной ясностью и говорил, что никогда ничего из этих минут не забудет. <...> Невдалеке была церковь, и вершина собора с позолоченною крышей сверкала на ярком солнце. Он помнил, что ужасно упорно смотрел на эту крышу и на лучи, от нее сверкавшие; оторваться не мог от лучей: ему казалось, что эти лучи — его новая природа, что он через три минуты как-нибудь сольется с ними... Неизвестность и отвращение от этого нового, которое будет и сейчас наступит, были ужасны; но он говорит, что ничего не было для него в это время тяжеле, как беспрерывная мысль: «Что, если бы не умирать! Что, если бы воротить жизнь — какая бесконечность! И все это было бы мое! Я бы тогда каждую минуту в целый век обратил, ничего бы не потерял, каждую бы минуту счетом отсчитывал, уж ничего бы даром не истратил!»

Александра Епанчина спрашивает князя: «Ну, что же он с этим богатством сделал потом? Жил ли каждую минуту «счетом»? — О нет, он мне сам говорил, — я его уже про это спрашивал, — вовсе не так жил и много-много минут потерял».

Я думаю, лучи, сверкавшие на эшафоте, были не чисто внешними. Наши нервные центры, воспринимающие свет, способны воспринимать как свет и что-то другое, изнутри. Иногда этот внутренний свет, вспыхнув, совершенно гасит внешний (так бывает в полутьме, когда внешний слабо давит на нервы и его легко оттеснить). Иногда же внутренний свет, при блеске солнечных лучей, присоединяется

к сверканию капель на ветках, смоченных дождем, или, как у Достоевского, к сверканию позолоченного шпиля — и превращает это обычное зрелище в чудотворную икону. Преображение Достоевского было неполным (иначе оно совершенно захватило бы его и уже не оставило бы в этот миг места для «тяжелых мыслей»); скорее даже намеком, проблеском чуда. Но проблеск был. Потом он отодвинулся в глубину памяти; инерция жизни, казавшаяся прерванной в последние минуты, потащила дальше; опять пошло обычное раздражение, ненависть, сострадание, порывы добра, радость и муки творчества, усталость, отупение...

И все-таки воспоминание, оставшееся на дне души, не умерло и жило какой-то тихой скрытой жизнью, и в какие-то мгновения эта жизнь вдруг становилась явной, и все существо тогда отшатывалось от обычного и рвалось к свету. Может быть, это воспоминание сливалось у Достоевского с другим, от переживания света во время эпилептических припадков (оба описаны в романе). Озарение эпилептика, несомненно, связано с его болезнью, патологично, но — по крайней мере у Достоевского и его героев — не только патологично. Впрочем, эпилепсия вообще очень странная болезнь. Один мой корреспондент (Я. Ю. Куик) писал: «У теософов есть теория (или знание), что эпилепсия дает человеку духовность. Это соответствует моим личным наблюдениям и жизни Достоевского».

Эпилепсия, по-видимому, одна из болезней, истончающих плоть и дающих чему-то высунуться сквозь нее. Но чему именно? У Мышкина — Богу. У Смердякова — дьяволу. Болезнь у обоих одна, та же самая, что у Достоевского.

Где-то глубоко, возле самого дна, жил в Достоевском темный грешник. Без этого собственного подполья нельзя было нарисовать то, что он рисует. Я убежден, что Достоевский не растлевал физически девочку, о которой говорится в исповеди Ставрогина, но в помышлении, в ночных кошмарах, он и это знал.

Луч света со шпиля церкви, пробираясь вглубь, осветил пласты, которые в обычном человеческом состоянии не сознаются, и все бесы, прячущиеся в подсознании, вылезли наружу и мучили Достоевского, как св. Антония в гробнице. По-видимому, на пути к святости почти необходимо пробиться сквозь слой бесов, побороться с ними, еще здесь, на земле, пройти через ад.

Автор «Идиота» был одержим всеми видами «похотей»

(или агрессии, как сейчас говорят). И сексуальной агрессией (мерзость которой он сознавал), и ксенофобией (мерзость которой он оправдывал народностью и которой охотно предавался, да простит ему Бог!), и всякими другими. «Человек — деспот по природе и любит быть мучителем»... Свобода его духа расковывала бесов, и он не в силах был справиться с ними. Но и подчиниться им Достоевский не мог. Бушеванье бесов вызывало в нем — как второе дыханье — ангелов, и ангел укрощал бесов.

Может быть, это совсем не заслуга, может быть, и заслуга (Достоевский выжил, вымолил это), но в хороводы его бесов всегда врывается луч с неба. Я не люблю слова «гений», но если оно имеет смысл (как сверхъестественная одаренность, в отличие от таланта), то здесь этот смысл — к месту. Бесы могут вертеть талантом, но над гением они не властны. В конце концов гений вскакивает верхом на беса. Десятки раз кажется, что бес им совершенно овладел, и действительно, они то и дело меняются местами — то один, то другой берет верх. Но в конце концов гений оказывается верхом на бесе. И гений вырывается из ада, из тьмы внешней, к свету. Не умом — гением. Изнутри беса. Кстати, слова «гений — демон — бес» в первоначальных своих значениях довольно близки. Это одна стихия.

Гений приходит к свету так, как только он может прийти. Неповторимо. Надо принять его, как этот мир, в целом, или в целом отвергнуть.

Гений Достоевского вообще — чудо. Чудо света из тьмы, чудо целого, созданного из ничего, из каких-то бессвязных обрывков. Но Мышкин — двойное чудо. В нем Свет стал Словом, плотью. Если можно говорить «гений», то почему нельзя сказать «чудо»? И то и другое превосходит разум, недоказуемо, требует веры. Чудо даже как-то точнее. Оно нравственно окрашено, а гений, волшебник, колдун — все это может быть злым. Мышкин не волшебство — это чудо.

Читая «Идиота», все время с трепетом и болью ждешь: когда оно кончится? Нельзя ведь каждый день воскрешать Лазаря... Вот сейчас... не может не оборваться. Не могут не разорвать...

Еще рано. Еще не свершились сроки. Еще не время «пучкам благодатным» сойтись в «наполненный музыкой

дом»[1]. И все-таки последние главы нестерпимо больно читать. Знаешь, что иначе нельзя, и все-таки больно взять в руки книгу.

Мышкин — чудо, но он порожден не только одним Святым Духом, свыше. Он еще выношен снизу, тоской русского грешника по святости. Больше других — Настасьей Филипповной. Можно сказать, что Мышкин родился из ее лона, из ее жажды чистого прикосновения, острой, как жажда путника, неделю не видавшего воды. Это, впрочем, так — и в то же время не так. Настасья Филипповна только острее чувствует общее душевное растление, общую, не одну женскую тоску. И поэтому вокруг Настасьи Филипповны — хор душ (по плоти — большей частью мужских), жаждущих вместе с нею. И за ними — жажда самого Достоевского. Если бы Достоевский написал «На дне», он заставил бы Барона вместе с Настей плакать о ее Рауле...

Все герои Достоевского, «которые на благородной дороге стоят» (т. е. кроме Лужиных), вместе вынашивают Мышкина. Даже Смердяков участвует «в общем деле». И Смердяков в предсмертной тоске читает поучения св. Исаака Сирина (молившегося за бесов — стало быть, и за него, Смердякова, молившегося). И Смердяков жаждет человека, который его, Смердякова, не обделит своей любовью. Тоска героев, обреченных аду, — может быть, один из самых важных элементов, помогающих вынашиванию святого плода. С этой точки зрения совсем не странность, что один и тот же мастер создал Мышкина и Смердякова. Наоборот, было бы очень странно, если бы Мышкина изобразил В. Г. Короленко. Человек, не знавший ада, удовлетворится умеренным светом; он не прорвется, изглоданный тоской, к знанию глубин, в которых одновременно схватывается рай и ад. Что-то подобное знали аскеты, приходившие к святости через постоянное «умное» сжигание себя в адском пламени. Младенчески светлый дух не знает ада; но он, собственно, и рай знает по отблескам, по игре света на листьях. Его рай — земной рай. Только святость, выдержавшая пламя ада, обожженная в нем, может переступить через небесный порог и не сгореть, и не ослепнуть, и жить в свете. Только Соня, жившая в аду, могла сказать Раскольникову, что «Бог все дает», что ад мельче любви.

Мелькает мысль, что рай и ад как-то очень тесно свя-

---

[1] Из стихотворения О. Мандельштама «Может быть, это точка безумия...».

заны, они, может быть, совсем не разделены (как в схоластически стройном посмертии Данте). Различие их, может быть, целиком от устройства нашего «эвклидовского» ума, приспособленного к вещам «эвклидовского» мира, внешнего, а не внутреннего. Внутри же одно: пламя. Души, жаждущие Бога, устремляются к его белому накалу и в нем блаженно сгорают[1], а другие, жаждущие самосохранения, сбиваются поодаль, во «тьме внешней», где дым и копоть, и мучаются оттого, что праведным радость.

О Дух сжигающий! Когда наступит тишь,
Душа в Твоих лучах заплещется, сгорая...
Неотвратим, как смерть, Ты смерть испепелишь.
Одним Ты адский огнь, другим — Ты солнце рая.

(З. Миркина)

Не знаю, в самом деле все это так или так снится. Но мне хотелось бы такой вечности, а не бердяевской, со стоптанной туфлей на ноге и мурлыкающим котом у ног (почти как в свидригайловской маленькой комнате, вроде деревенской бани)...

Я верю, что есть пламя Бога и что оно поддерживается личностью, готовой сгореть в нем. И что каждый грешный человек может уподобиться в этом самому Богу, воплотившемуся в человеке.

Сильно развитая личность — это сам Бог. Это то, ради чего, может, и создан мир; в которой весь его смысл и наш смысл — если мы не только для себя, если мы для нее, для семечка ее в нас.

Сильно развитая личность сама идет навстречу огню, сгорая от любви. Она всегда «готова отдать себя всю всем», и первое существо, напоминающее ей страдания Бога, становится алтарем, на котором она без всяких метафор — как Авраам Исаака — приносит себя в жертву. И ангел не всегда останавливает ее руку.

В романе «Идиот» на этом полюсе — Мышкин. А на другом полюсе — такое же сильное желание завладеть образом и подобием Божиим. Столкновение Мышкина и Рогожина из-за Настасьи Филипповны полно бесконечных

[1] Или тонут в пучине божественного света, как выразился св. Бонавентура. Нечто подобное мне снилось: огромное озеро света, в котором плывешь, плывешь, пока не забываешь себя совсем.

оттенков смысла, от самых простых, сексуальных, до богословских. Отношение к Богу может быть таким же ревнивым, староверческим, как у Рогожина, а любовь к женщине — такой же совершенной, как к Богу, до того, что она становится его образом, и прикосновение к ней — прикосновением к вечности. Мне кажется, что отношение Версилова и Шатова к России тоже можно представить себе по образу и подобию мышкинской и рогожинской любви.

Одна любовь — широкая, все включающая, а другая — узкая, все исключающая. В одной национальная личность существует для вселенной, для всеобщего примирения и синтеза; в другой — вселенная существует для утверждения национальной личности, не для других, а над другими...

Здесь мне хочется отметить одну ошибку, сделанную Достоевским в обрисовке Мышкина. Это очень дерзко звучит (сам ведь говорил, что исправить Достоевского невозможно). Но я не по-своему исправить хочу, а только отметить, как постепенно исправлял свою ошибку Достоевский.

Мышкин, конечно, славянофил, хотя бы потому, что не западник. Он Западом отравлен, хочет бежать от него, и куда, если не в Россию? Рильке, Гамсун тоже совершили это паломничество. А ему и сам Бог велел: Россия — родина, окутанная туманными воспоминаниями детства, неведомая и загадочная.

Тут и

Для берегов чужбины дальной
Ты покидала край родной...

и

Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край чужой... [1]

Романтик, бегущий с Запада, как Чайльд-Гарольд, одновременно оказывается патриотом, возвращающимся на забытую родину, негром, нашедшим свой негритюд [2]. И самым естественным образом выходит почвенник; Мышкин, беглец из Европы, не мог не стать славянофилом. Но славянофильство имеет множество оттенков, и надо было найти мышкинский оттенок, то есть самый прозрачный, бескорыстный, открытый. И вот этого оттенка Достоевский не

---

[1] Две редакции одного стихотворения Пушкина.
[2] Теория, разработанная Л. С. Сенгором, бывшим президентом Сенегала.

нашел. То есть не сразу нашел, не нашел в то время, когда писал роман «Идиот».

В той самой сцене, когда Мышкин разбивает дорогую вазу, он говорит, «засверкав глазами»: «Католичество — всё равно что вера нехристианская! <...> это во-первых, а во-вторых, католичество римское даже хуже самого атеизма, таково мое мнение! Да! таково мое мнение! Атеизм только проповедует нуль, а католицизм идет дальше: он искаженного Христа проповедует, им же оболганного и поруганного, Христа противоположного! Он антихриста проповедует, клянусь вам, уверяю вас!»

Интонация здесь стилизована под Мышкина, а все же я не узнаю его. Мышкин не может быть не прозрачным, Мышкин, принимающий в свою душу Лебедева и Келлера, не может начисто отвергнуть крупнейшую из христианских церквей, с тяжелой, грешной, но все же великой историей и со множеством святых. Мышкин не может проповедовать, как Достоевский, с пеной на губах, что католицизм — это атеизм. Мышкин не может никого ударить, как же здесь он становится журнальным полемистом? Мышкин, идущий мимо всех формальных убеждений, вероисповеданий, прямо к «глубокому сердцу»; Мышкин, узнающий веяние Святого Духа в зеленой ветке, — этот Мышкин не мог этого сказать. Для настоящего Мышкина нет другого, чужого — как же католический мир стал для Мышкина абсолютно чужим, сартровский «недопустимым скандалом»? Нет, Достоевский спутал свои ипостаси и навязал Мышкину то, что должен был сказать другими устами. И сказал действительно, в «Бесах», почти слово в слово:

«Вы веровали (напоминает Шатов Ставрогину. — *Г. П.*), что римский католицизм уже не есть христианство; вы утверждали, что Рим провозгласил Христа, поддавшегося на третье дьяволово искушение, и что, возвестив всему свету, что Христос без царства земного на земле устоять не может, католичество тем самым провозгласило антихриста и тем погубило весь западный мир. Вы именно указывали, что если мучается Франция, то единственно по вине католичества, ибо отвергла смрадного бога римского, а нового не сыскала».

Некая истина, некое сознание грехов исторической церкви высказано здесь, но односторонне и потому ложно, высказано по адресу одного римского католичества, совершенно обходя православие (примерно так, как все христиане бранят манихейство, не замечая манихейского деления

на догму и ересь в своем собственном доме, не замечая, что манихейство только резче других выразило общую черту средиземноморской культуры, общую тенденцию, заложенную в самой логике средиземноморской мысли, в законе исключенного третьего [1]).

Католицизм превращен Достоевским в такого же козла отпущения за грехи всего христианства, как инородцы — за грехи России. Этот голос в Достоевском жил, и он должен был вырваться. Но не устами бы князя.

Мышкину скорее бы впору любовь к России, доставшаяся на долю Версилова, — когда начала уже вызревать Пушкинская речь, когда бесы, на пороге старости, начали отпускать душу Достоевского на покаяние: «...ибо высшая русская мысль есть всепримирение идей. И кто бы мог понять тогда такую мысль во всем мире: я скитался один. <...> И это потому, мой мальчик, что один я, как русский, был тогда в Европе *единственным европейцем.* Я не про себя говорю — я про всю русскую мысль говорю. <...>

Один лишь русский, даже в наше время, то есть гораздо еще раньше, чем будет подведен всеобщий итог, получил уже способность становиться наиболее русским именно тогда лишь, когда он наиболее европеец».

Я писал в «Строении глубин» (и в «Заметках о внутреннем строе»), что все написанные романы Достоевского — осколки одного ненаписанного (оставшегося тайной и только условно сопоставимого с замыслом «Жития великого грешника»). То, что было не дописано в одном романе, дописывалось в другом. И то, что было спутано в одном, в другом исправлялось. Например, слова Алеши Карамазова «Расстрелять!» — поправка к одностороннему изображению «наших» (одним этим словом дана возможность присутствия Алеши среди бесов — возможность Алеши, одержимого бесами, ангела, одержимого бесами...). Другая такая поправка — Версилов. Поправка ко всему, написанному в 1867—1873 годах. Может быть, под влиянием встречи с книгой Данилевского «Россия и Европа», такой же неприятной Достоевскому, как Ставрогину — встреча со своими идеями в устах ученика Шатова, но поправка была сделана.

---

[1] Индийские логики третьего не исключают. Истина для них противоположна не лжи, а меньшей истине; при таком мышлении дуализм не надо анафематствовать: он невозможен.

С этой поправкой я принимаю мышкинскую веру в Россию. Я говорю: есть две любви к России. Одна — рогожинская (ставрогинская, шатовская), другая — мышкинская-версиловская. Вторую Достоевский связал с Пушкиным и его всемирной отзывчивостью. Первую можно связать с Аввакумом, с его готовностью умереть, только бы не переменить обычая, не отказываться от своего (ставшего своим, собственным, хотя когда-то втеснено было силой)[1]. От мышкинской любви расширяется сердце, и не остается в нем никакой ненависти. От рогожинской сердце сужается, и ревность убивает то, что любит, запирает в терему и душит.

В Мышкине, анафематствующем католичество, гений упал под ноги своему бесу, и бес скачет верхом на гении... И бес устами Мышкина вопит голосом Ставрогина.

Этот несчастный случай позволяет еще раз указать на одну из тайн Достоевского, на внутреннюю связь пяти великих романов. Ни один из них не может быть понят сам по себе, но только в перекличке, в диалоге. В этой перекличке выстраиваются какие-то новые отношения, новые притяжения и отталкивания, может быть, не менее существенные, чем сюжетно выявленные. Например, Ставрогин — такой же важный антипод Мышкина, как Рогожин, даже, может быть, еще более важный[2].

Рогожин противостоит Мышкину в московском пласте русской жизни, примерно как царь Иван Васильевич — своему сыну Федору Ивановичу. Они — противоположности, но на одной плоскости, в одном ряду (Мышкин и Рогожин — крестовые братья). Если спросить, кто из них более русский, то, конечно, Рогожин (Мышкин в этом противопоставлении обнаруживает свою затронутость Западом, светлой стороной западной и петербургско-русской культуры. Рогожин даже Пушкина не читал). А Ставрогин — петербургский с ног до головы, по отношению к нему Мышкин — московский (с оттенком позднемосковского, оппозиционного Петербургу, славянофильства). Ставрогин Россию постулирует и то утверждает (с Шатовым), то отрицает (с Верховенским), но оба раза несколько

---

[1] См. «Сны земли» (Париж, 1985), ч. 4, «Медный Всадник».

[2] В черновиках князь сперва напоминает Ставрогина. Только постепенно Мышкин становится Мышкиным.

свысока, как интересный парадокс, без боли; Мышкин болен Россией. Он приезжает из Швейцарии — Ставрогин в Швейцарию хочет уехать. Между ним и Мышкиным постоянная перекличка, постоянное внутреннее сравнение. Иногда мнимое сходство и за ним сразу — пропасть.

Темный герой «Бесов» (как и светлый герой «Идиота») окружен ореолом влюбленных женщин. Быть может, этот ореол женской любви, помимо своего буквального смысла, означает еще возможность всепрощающей любви, со всех сторон окружившей великого грешника. Внешне это похоже на ореол святости, но суть другая. «Антисияние» подчеркивает неспособность Ставрогина к любви, неспособность не только вспыхнуть первому, но хоть ответить на любовь. Это совершенное ничтожество в главном, среди множества даров, которыми блещет Ставрогин, поразительно до таинственного «прикосновения мирам иным», до мысли об антихристе. Ставрогин клеймит антихриста в другом (в католицизме), может быть, именно потому, что чувствует его в себе. Человек часто ненавидит в другом то, что в самом себе не может побороть, что он внутренне хорошо знает. Говорят, что «крайности сходятся». Они иногда, может быть, и не расходились, на последней глубине. Ненавистник деспотизма где-то в глубине души не победил соблазна власти; ненавистник догматизма где-то сам догматик; скажи мне, что ты ненавидишь, и я скажу, какой порок дремлет в тебе. Ненависть Ставрогина к антихристу — от антихриста, и ненависть его к Западу — от Запада. Он русский барин, но барин вестернизированный. Он мог бы (с некоторыми поправками) даже родиться на Западе и называться Андре Бретоном или войти персонажем в «Сладкую жизнь»... Он в себе самом познал, что обличает. А в Мышкине ненависти неоткуда взяться. В ком нет порока, нет и ненависти. Самая благородная, самая святая ненависть начинается там, где кончается способность любить. Но в Мышкине она нигде не кончится...

Герои Достоевского разбрелись сейчас по разным континентам. Рогожины где-то в Африке. Или, может быть, в негритянском гетто Америки. Раскольниковы лежат на тротуарах Калькутты, подостлав под себя газету, или в лагере беженцев возле Бейрута, под дырявым тентом, — и думают... А потом, подумав, прячут под мышкой автомат и идут убивать свою старушку, свою идею, свой принцип (сейчас больше деток убивают. Но убивают Раскольниковы,

я на этом настаиваю. «Наши» — карикатура; убивают люди самоотверженные и, мне хочется верить, способные раскаяться, хотя бы в последнюю минуту, как благоразумный разбойник; дай Бог им дожить до этой минуты). А Ставрогин — на сытом Западе. Он устал от хорошего вкуса и смакует заведомо скверный. Или принимает ЛСД и испытывает врата восприятия [1]. Или собирается в вояж: то ли в Иерусалим, поджигать мечеть Аль-Акса; то ли в Непал, припасть к ногам аватары (воплощения) Кришны...

Здесь, в России, главным героям Достоевского негде развернуться. На поверхности одна мелочь: Ракитины, Опискины [2]... И из нашей остановившейся страны мы смотрим, как из ложи, на то, что делается в мире, как Мышкина всюду сторожит Антимышкин: с ножом, с топором, с отравленным словом (Ипполиты), с тонкой способностью переворачивать идеи наизнанку, как Ставрогин. Мышкин — один, Антимышкиных — легион.

Ставрогин бесконечно богат, но он не умеет отдавать своего богатства, и оно гниет, как застойная вода. Дело не в физической вялости (как думал Вересаев, противопоставляя Ставрогина героям Толстого), а в духовной, в атрофии сердцевины личности, при блестящем расцвете ее плоти. Есть плоть духа, и плоть воли, и плоть ума [3], и все это в Ставрогине так же могуче, как его мышцы. Но нет сердцевины, нет смирения, нет готовности зачать и родить (эти высшие способности женственны), и потому ничего нет. Как нет и не может быть плода от великого дерева, но с гнилой сердцевиной, с подточенными корнями; все оно обречено упасть при первой буре.

Ставрогин поражает; но внутренний человек, познав, отшатывается от него (Марья Тимофеевна кричит: «Гришка Отрепьев, анафема!»). А Мышкин совсем не поражает. Настасья Филипповна принимает его за дурака-лакея. Он сам поражен и этим, в конце концов, всех «пронзает». Он переполнен любовью и пытается раздать свою переполненность, от которой задыхается, и все тянутся к нему — и не умеют принять дара, а по *привычке* кусают и рвут на части.

Это сопоставление можно продолжать до бесконечности.

---

[1] «Врата восприятия» — название книги О. Хаксли, в которой он описывает свои эксперименты с мескалином, дающим измененное состояние психики.

[2] Глава писалась в 1972—1974 годах.

[3] См. ап. Павла: «Не много среди вас мудрых по плоти...»

Ставрогину тоже были доступны какие-то касания внутреннего света. По зарокам с небес он богаче Раскольникова или Ивана Карамазова. Но Мышкин принимает толчок света со смирением и готовностью на муки, как огромную задачу (не высказано, но брезжит: задачу родить в себе Бога); а Ставрогин (и Кириллов) — как разрешение поставить себя, какой есть, на место Бога. Сверхъестественная одаренность Ставрогина вместе с противоестественной избалованностью делает его спасение таким же трудным, как протянуть корабельный канат в игольное ушко. Он усаживается на воображаемом троне, как в вольтеровских креслах, и лениво пробует, каково быть всемогущим. И шаг за шагом сползает в какую-то очень национальную (при всем западничестве) смесь беспорядка, лени и дерзости. Так что даже с адской точки зрения ничего величественного не выходит, одно безобразие. Но выйти из этого безобразия уже нет сил, и в безобразии душа каменеет, мертвеет.

Женщина может влюбиться в него, как Тамара в Демона. Но любовь Тамары не способна преобразить Демона в ангела. И Ставрогина любовь не может спасти — ни Марьи Тимофеевны, ни Дашина, ни Лизина. Лиза пытается заполнить его пустоту всей собой и проваливается в эту бездну. А любовь все манит и манит его, как протянутая луковка, до последней минуты, но принять эту луковку можно только сердцем, поставив себя перед кем-то на второе место — и совершенно искренне, безвозвратно, от всей души. А этого Ставрогин как раз и не может, не может стать слугой, рыцарем (хотя бы той же Лизы или, раньше, Марьи Тимофеевны; только поиграл с ней). Способность поставить себя на второе место в нем с детства была задавлена угождением слуг, баловством матери и восхищением его талантами и постепенно совсем исчезла. А это главная способность. Без способности поставить себя на второе место, без способности умалиться — все дары становятся жерновами на шее, и Ставрогин не может не утонуть. Хотя до последнего мига протянутая рука манит его и обещает спасти. До последнего мига. Ибо «дьявол — враг Бога, но Бог — не враг дьяволу... Бог больше нас, потому что Он меньше нас, и *никому* не противится и всех хочет спасти» (З. Миркина).

Ставрогин может выбрать Дашу или Лизу — он погубит и ту, и другую. Мышкин может выбрать Настасью Филипповну или Аглаю — та или другая непременно погубит его самого. И не потому, что они злы: их красота одухотворена

и включает в себя открытость добру; но только открытость (не отданность), рядом с открытостью гордости, обиде, жажде справедливости, и в своей запутанности они губят его вместе с собой. Аглая кажется светом после Настасьи Филипповны только по своей девической неискушенности. Захваченная страстью, она становится «прекрасной дамой без жалости», жаждущей торжества над соперницей, хотя бы ценой жизни рыцаря. Победа зла в ее характере, бегло намеченная в конце романа, к сожалению, вполне вероятна. Можно не согласиться с тем, что эмансипация (хотя бы самая полная) или руководство католического патера (т. е., по Достоевскому, атеиста) есть непременное зло, да и вообще непременности в победе зла никогда нет, но вероятности... вероятности победы зла в Аглае, при всей ее прелести, слишком много.

Мышкин должен погибнуть. Он слишком открыт всякой встрече и слишком редко встречает в людях Бога. Он слишком не защищен, чтобы жить среди этих людей. Открытость его женскому очарованию — только часть общей открытости. Если бы Мышкин был вовсе закрыт или хоть полузакрыт внутренней отрешенностью, это был бы другой человек. Внутренняя отрешенность, без рясы, еще гораздо дальше от него, чем монашеский чин. Это итог очень большого пути. Это плод аскезы, а не улыбка младенца, тянущегося к свечке. Мышкин ничего не знает, кроме Бога. Ему негде было выучиться, что свечка обжигает. Все, что светло, тянет его. Настораживает самодовольство, больное самолюбие, желание возвыситься над другими, набрав побольше денег, и т. п. Настораживает темное. Но ожидание рыцаря, написанное на лице женщины, — не выверт, не помрачение души. Оно может быть затемнено, искажено, но в основе своей оно светлое и теплое. И Мышкин открыт этому, он готов ответить.

Другой вопрос, предназначен ли Мышкин именно к такому служению. Он совсем не Орфей и не умеет укрощать пантер и превращать страсть в музыку... Он даже не понимает, что перед ним пантера, что из бархатной лапки в любую минуту могут высунуться когти. Орфей был мастер, он знал свое искусство, и даже он не сумел избежать менад. А Мышкину к ним лучше бы не подходить так близко. Как раз с женщинами он довольно беспомощен. Рядом с Аглаей ему просто хочется сидеть и смотреть на нее. В нем нет напряжения страсти, которое Орфей сдерживает и возвышает в страстное прикосновение к лире, вчера — ветви,

завтра — девичьему плечу [1]. Мышкин бесконечно открыт каждой душе. Но его ответ женщине скорее ответ ангела (или ребенка), чем мужчины. Если бы Мышкин не был так скоро сломан, он, может быть, понял бы, что пока, до какого-то сдвига, до какого-то особого случая, ему можно выслушивать только исповеди, а не любовные упреки. Но заранее, до опыта, он этого никак не мог знать. Он как ребенок, открывающий мир заново; он должен был пройти и через открытие женщины...

На планете Смешного человека, с которой он прибыл (потому что он, конечно, с этой планеты, а не только из Швейцарии), мужчины и женщины не убивают друг друга, когда любят. На этой другой планете Настасья Филипповна не убежала бы из-под венца и не давила бы его своим душевным мраком. По логике планеты Смешного человека, Мышкин действовал совершенно просто и естественно. Там все такие. И только на Земле Офелия должна уйти в монастырь. А Мышкин — не приезжать в Россию.

Только здесь, на Земле, «мы все убиваем тех, кого любим» (О. Уайльд, «Баллада Реддингской тюрьмы»). Только здесь даже бескорыстие своекорыстно, как попытка Настасьи Филипповны женить князя на Аглае...

Можно представить себе (разумеется, на другой планете) мышкинское счастье. Можно представить его даже на Земле, если бы встретились двое с той планеты. Могло бы быть счастье, как отдых на пути в Египет, как своего рода Церковь (в Христовом, а не в Павловом смысле [2]: где двое из вас собрались во имя Мое, там и Я с вами). Как чудо прикосновения, в сущности то же, что между младенцем и матерью, но бывающее (воскресающее) и между мужчиной и женщиной. С охраной друг друга от попыток раньше времени расщипать на перышки, с собиранием друг друга, расщипанных, как Изида собирала Озириса (потому что совершенно охранить от судьбы нельзя, она внутри нас и только выходит, как писал Рильке, изнутри наружу). Но это, кажется, выходило за рамки мира Достоевского: мышкинское в нем самом было слишком хрупко... В самом Достоевском страсти рвали Мышкина на части.

Настасья Филипповна и Аглая обе слишком не просты,

---

[1] Рильке, «Сонеты к Орфею» — в моем свободном толковании.

[2] Здесь не выпад против Павла, а просто указание на разницу между зримой церковью, учрежденной Павлом, и незримой, утвержденной Христом. У меня не манихейская логика. Павлово истинно, но несравненно меньше, чем Христово.

слишком запутанны и склонны к срывам. Обе — прекрасные дамы, а не матери, не дочери, не сестры. Почему Мышкин не встретил женщины-матери, женщины-сестры? Ведь их не так уж мало. Добрая половина женщин в любви — матери, если не всегда и не совершенно, то очень часто. Это так иногда даже в самом юном возрасте, благодаря инстинкту материнства. Юноши почти никогда не думают о будущем ребенке, девушки — почти всегда. Инстинкт помогает родиться и душевному материнству, и сплошь и рядом женщина как-то незаметно достигает душевной зрелости, тогда как мужчина идет к душевному отцовству медленно, десятки лет, спотыкаясь и падая. В любви к женщине он часто большой мальчик, и долго остается мальчиком, до старости.

Мышкин не нашел своей женщины-матери, женщины-няньки, скорее всего потому, что просто не искал их и, даже встречая, не пережил этого как «встречу», не заметил. Он не просто беспомощный младенец, а и старец: для него все, и мужчины, и женщины, и хорошие, и плохие люди — дети. И именно по своему дару духовного отцовства (возможному и в неопытном юноше, как материнство — в пятилетней девочке), он любит надломленных, трудных, запутавшихся. Ему хочется спасать душу страдающую, погибающую без его ласки; а она топит его.

Достоевский рисует на заднем плане девушку, готовую на руках носить князя, и с величайшим блаженством. Это Вера Лебедева. Но она как-то слишком простодушна и чего-то в князе не чувствует, на что откликаются и Настасья Филипповна, и Аглая; она мысли князя, занесенные с другой планеты, не угадывает; она сама целиком с этой Земли, не с другой, и нет в ней тоски по другой планете, тоски, на которую князь немедленно, всем сердцем откликается. Она добрый, милый утенок. Но не гадкий утенок, не обреченный на страдание среди уток, и сердце князя не переворачивается от жалости и желания вызволить ее с птичьего двора. Его сердце — отцовское сердце, ищущее заботы, а не заботливых рук. Няньки со всех сторон окружают Ставрогина, потому что Ставрогин нуждается в няньках, потому что за усталым мужчиной в Ставрогине проглядывает капризный, испорченный барчук... А Мышкин внешне, физически большой младенец, в чем-то буквально младенец, с незаживающим темечком, а внутренне отец...

Мышкинская любовь — из «Стихов сироте»:

Наконец-то встретила
Надобного мне:
У кого-то смертная
Надоба во мне.
То, что небу радуга,
Злаку — чернозем,
Человеку — надоба
Человека в нем.
Это шире Ладоги
И руки верней:
Человека надоба
Ран в руке моей.
И за то, что с язвою
Мне принес ладонь,
Эту руку сразу бы
За тебя в огонь!

(М. Цветаева)

На самом глубоком уровне не важно, что Настасья Филипповна — женщина, обольщенная Тоцким и т. д. Это, конечно, женщина, и Тоцкий с Епанчиным обсуждают некоторые чисто женские нюансы ее психологии (им кажется, что ей иногда «такой-то — рогожинской — любви и надо»). И в то же время совсем не женщина, а дева-обида, восставшая в силах даждьбожья внука, оскорбленная красота, оскорбленное и переполненное своей обидой человеческое достоинство. Можно толковать ее метания между Мышкиным и Рогожиным, оставаясь в рамках сексуальной психологии: рогожинские порывы вызывают чувственный отклик и в то же время стыд (всплывает память об оскорбительных ласках Тоцкого) ; стыд заставляет спасать князя от своей нечистоты — а потом бросаться к князю с мольбой спасти ее от Рогожина (ставшего в больном сознании символом нечистой, опозоренной страсти). Все это до какой-то степени верно, так же как что Раскольникова среда заела. Действительно ведь заела. Я уже писал, что бытовой уровень у Достоевского кошмарно реален, это не аллегория. Не будь «среды», Раскольников, наверно, не убил бы старушки. И все-таки он не потому убил старушку, что его среда заела. И Настасья Филипповна — это не только развращенная, измученная и оскорбленная женщина. Это вся человеческая боль униженных в пронзающем образе наложницы Тоцкого. Вся страшная сила отчуждения, бездомности, неприкаянности, толкающая кого-то погубить или оскандалить, чтобы только заявить себя, запечатлеть. И сила эта крушит все вокруг, как сорвавшаяся с цепей пушка (на корабле в романе Гюго «93-й год»).

Рациональное объяснение поступков Настасьи Филипповны невозможно, и вместе с тем она не безумна. Не более безумна, чем Франц Фанон [1], чем люди Штерна, убивавшие детей в деревне Дейр Ясин, и люди д-ра Хаббаша (бывшего врача), убивавшие детей в Маалоте, на севере Израиля. И она, и они переполнены своей обидой, своей обездоленностью, до совершенной неспособности думать о чем-то другом, принять в расчет еще что-то, кроме своей обиды.

«Я был обманут миром, богами и историей, — пишет палестинец Фаваз Турки. — Знание о человеческих муках и еще более разоренных мирах, с еще более калечащими переживаниями, не смиряло меня. Знание, что другие страдали больше в Нагасаки и газовых камерах, что другие будут еще больше страдать в Индии или где-нибудь еще просто от муки существования, — не давало мне успокоения. Боль других затронет их внутренний мир. Я не могу пережить за них. Она не может затронуть мою суть, как моя боль <...>. И так я ненавидел. И мир ненавидел меня, потому что я ненавидел. Это был круг порочный и безумный, в котором мы жили <...>. Дай мне ружье, человек, и я прострелю свою собственную или еще чью-нибудь башку. Оставьте меня одного, и я скроюсь где-нибудь в горах; может, там ко мне придет понимание. И по дороге я буду писать лозунги на всех стенах всех домов отсюда до Катманду и расскажу миру, что я думаю об их богах и ангелах, об их ценностях и системах логики, об их исторических концепциях и о горькой поэзии, подавленной в душе обездоленного. Ибо там всему этому место, на стенах...» [2]

Мышкин бросается навстречу этой «горькой поэзии», этой лавине обиды, обрушивающейся на мир. Он с бесконечным состраданием откликается на обиду, он чувствует всю ее справедливость, он пронзен ее болью, — и с ужасом угадывает ее разрушительную силу. Мышкин вглядывается в прекрасные черты Настасьи Филипповны, облагороженные страданием, и тревожно спрашивает: «Только добра ли она? Ах, если бы была добра!»

Настасья Филипповна знает силу добра. Она хочет быть

---

[1] Фанон — тонкий аналитик сознания цветного интеллигента, психологически белого, физически черного («Черная кожа, белые маски»). В последний период жизни — теоретик насилия как нравственной обязанности обездоленных. Этот аватар Ипполита был, как Ипполит, смертельно болен и знал о своей обреченности. Своими руками он, кажется, никого не убил, но вдохновил многих.

[2] Turki F. The disinherited, N. Y., 1972.

доброй, подавляет желание расплаты. Но желание мести живет, гложет ее; и, «отпустив» Тоцкого, она мучает «своих» — Мышкина, Рогожина. Временами зло прорывается в ней почти так же грубо, как у Ипполита. Или у Маяковского, которого Пастернак сравнил с Ипполитом:

Пусть земле под ножами попомнится,
Кого хотела опошлить!

(Маяковский)

Пти-жё Настасьи Филипповны, ее публичные скандалы — та же желтая кофта (за которой скрывалось такое же оскорбленное сердце). И жажда разрушения и саморазрушения, накопившаяся в одинокие зимы, наверное, не меньше, чем у «Тринадцатого апостола».

Нет ничего страшнее пострадавшего человека, то есть не просто страдавшего, а сосчитавшего цену своего страдания. Цена страдания неимоверна, и целого мира не хватит, чтобы рассчитаться. Пострадавшему человеку в с е п о з в о л е н о, и он это знает и позволяет. Настасья Филипповна прекрасна, «бесы» безобразны. Но ведь бесы не родились бесами. Они были когда-то ангелами. Подпольный человек в сорок лет безобразен, а когда-то, в годы своих белых ночей, он был прекрасен. Он с т а л безобразным. Настасья Филипповна мечется на краю наклонной плоскости, которая кончается подпольем.

Когда Аглая обличает Настасью Филипповну, она тут же становится хуже ее. Я не бросаю в несчастную камня. Но я вижу, чем все это кончилось — и в истории бедного идиота, и во всемирной истории. А там — пусть Бог простит... Ибо не ведают, что творят.

Они не ведают, что страдание не только отымает. Оно что-то дает. Залог счастья есть в каждой муке. Способность страдать, выстрадать — она же способность вынести счастье. Мы пропускаем счастье видеть дерево, видеть солнечный луч, потому что не привыкли к сильным, полновесным чувствам. Глубокое страдание может приготовить место для еще более глубокого счастья. Мудрые дикари заставляли страдать юношей и девушек, прежде чем разрешали им близость (выбивали зубы, наносили раны, и все это надо было вынести не дрогнув). Это была не только дикость, но и культура, хотя и дикая; но реформаторы сплошь и рядом уничтожали дикие обычаи, не давая ничего взамен. Ко мне способность любить пришла вместе с нача-

лом войны и сознанием нависшей смерти (до этого было половое чувство, а способности любить не было). Для беззаветной любви, без всякой заботы о своем достоинстве, понадобился еще лагерь (война не смирила гордыни; лагерь смирил). Я не был бы счастлив, если бы не мои несчастья.

Но даже абсолютное несчастье, когда землю выдернуло из-под ног, — и оно может быть не просто потерей. Оно может дать необходимость Бога. Не самого Бога во всей его полноте (это слишком большая редкость, и я не хочу говорить о том, чего не пережил), но сознание необходимости Бога, поворот к Богу, наплывы Бога изнутри и извне, смутные и все же бесспорно достоверные, наполнившие жизнь новым смыслом. Это доступно каждому. Не каждый встретит любимую женщину, но каждый может встретить Бога, если несчастье раскрывает ему двери, если оно вырывает из беличьего колеса обычного. Обычное, повседневное — самая крепкая преграда между душой и ее собственной глубиной. Недаром святые уходили в пустыню и сами себе создавали подобие ссылки, или одиночного заключения, или пыток. Если у души есть силы, несчастье становится благословением. Евгения Гинзбург вспоминает, что в тюрьме она была чище, духовнее, чем в счастливые годы. Несчастье отымает иконы, отделяющие от Бога (Рильке). Остается встреча с Ним самим — или бездна, в которой дьявол. Ты сам виноват, если уклонился от встречи. И не говори, что времени не было. Благоразумному разбойнику хватило времени на кресте...

Тот, кто понял это, может простить. Тот, кто понял это до конца, прощает легко и платит добром за зло. Мышкин подсказывает это Настасье Филипповне. А она не видит, не понимает. Она слишком переполнена своим страданием... И он оглушен ее глухотой, ослеплен ее слепотой, избит ее метаниями — ее, самой чуткой и так безнадежно оглохшей...

Мышкин встает на дороге возмущенного человека и получает пощечины. От Гани (физически), от Бурдовского (морально). Бегство из-под венца та же пощечина... Может, центральное место в романе — не впечатление от портрета (власть красоты), не сто тысяч в камине (власть денег!), а пощечина Гани. Потом, в романе «Бесы», Ставрогин тоже получает пощечину (от Шатова). Я думаю, здесь опять зеркальное подобие и внутренняя противоположность Мышкина Антимышкину. Ставрогин в какое-то мгновение захо-

тел уничтожить Шатова; но еще сильнее ему захотелось проверить свою волю, и он сдержался. А Мышкин не сдержался. В нем просто не было злобы. Он действительно ничего не испытал, кроме жалости к Гане. Ставрогин, может быть, вспомнил Евангелие и подумал: хватит ли сил выполнить заповедь блаженства? А Мышкин ничего не вспомнил, он просто живет так, как хотел Христос. Или почти так — спотыкаясь иногда по болезни и слабости.

Сильно развитая личность подобна личности совершенно неразвитой. Мышкина сравнили с овцой. Христа с Агнцем. Овца не испытывает потребности заявить себя, как Ипполит, или проверить (как Раскольников или Ставрогин). И Христос, когда Дух предложил ему прыгнуть с храма, отклонил это. А мальчикам иногда очень нужно проверить, что у них есть сила, что они способны пойти против всех. Это своеволие может разрастись, затвердеть, как у Ставрогина; может быть «нормальным» кризисом развития личности, толчком к преображению (я об этом писал уже, думая о Раскольникове). Но совершенная личность растет без всех этих экспериментов, не стреляет из рогаток по окнам в 10 лет и не стреляется на заре в 18 [1].

Некоторые подростки просто трусят. И это может оказаться хуже стрельбы по окнам. Лучше разбить несколько стекол, чем всю жизнь обсасывать свои неотомщенные обиды, как человек из подполья. Раскольников вышел из подполья: сделал то, что задумал, — и от ужаса сразу повзрослел. Но это не закон, не обязательная стадия роста, как гусеница — куколка — бабочка. Это все-таки болезнь, хотя обычная, очень распространенная, своего рода «детская болезнь левизны».

Объяснение и отчасти оправдание Ипполитов и Раскольниковых в том, что они только воображают себя взрослыми, а на самом деле — колючие подростки. Мы этого не замечаем, потому что сами не больно выросли. Вся наша культура, за редкими счастливыми исключениями, — культура недорослей. Все современное человечество — недоросль; хотя, может быть, обреченное так и не вырасти. И духовно совершенное существо, от младенчества идущее прямо к мудрости, — редчайшая редкость. Но именно эта ред-

---

[1] Не могу удержаться от сравнения, которое, кажется, уже где-то приводил: учение об иллюзорности Я (анатта) создано Буддой, наложившим неизгладимый отпечаток своего Я на всю Азию. Меня приводит в трепет эта мысль. Чего стоит сила Чингисхана, Тамерлана или Наполеона сравнительно с силой смирения Будды или Христа?

кость — норма (пусть только намеченная, пусть только пунктир нормы). И если эта редкость осуществилась, то в ней самой выполняются все заповеди — без столкновения закона с благодатью, идеала Мадонны и идеала содомского, без pro и contra. Тут не припоминание Евангелия, а воскресение Христа изнутри, из духа, из сердца. Рождение вновь того же, возможно даже совсем без Евангелия и без явной мысли о Христе, хотя у Мышкина эти мысли были; но у Ставрогина *мыслей* было не меньше. Дух веет, где хочет, и Христос рождается, где хочет, как у того безымянного узника гитлеровского концлагеря, молитву которого (уцелевшую на клочке оберточной бумаги) напечатала «Зюддойче Цайтунг»[1] и перепечатал в своей «Школе молитвы» митрополит Антоний Сурожский:

«Да перестанет всякая месть, всякий призыв к наказанию и возмездию. Преступления переполнили чашу, человеческий разум не в силах больше вместить их. Неисчислимы сонмы мучеников...

Поэтому не возлагай их страдания на весы Твоей справедливости, Господи, не обращай их против мучителей грозным обвинением, чтобы взыскать с них страшную расплату. Воздай им иначе... Прими во внимание добро, а не зло. И пусть мы останемся в памяти наших врагов не как жертвы, не как жуткий кошмар, не как неотступно преследующие их призраки, но как помощники в их борьбе за искоренение разгула их преступных страстей. Ничего больше мы не хотим от них...»

«Состояние свободного человека — состояние предельной незащищенности», — пишет вл. Антоний. Свободный человек не думает о будущем, не заботится, что случится с ним через год, через день, через минуту; он знает, что самое высокое, самое глубокое в нем — не от него и что оно вечно. «Строй отношений, к которому эта мысль приводит нас, и есть то, что Евангелие называет Царством Божиим».

Можно ли нести это чувство в жизни лучше, чем нес его князь Мышкин? Можно ли подправить Мышкина? Возможен ли Мышкин здоровый, Мышкин не юродский? Мышкин, прошедший хорошую духовную школу?

Начать с первого: только из Швейцарии (в вагоне, у Епанчиных) Мышкин почти здоров. И это ему очень идет. Он вежлив с лакеем, не искателен с генералом и вообще

---

[1] Автор молитвы скорее всего не христианин, может быть, хасидский цадик, прототип «Последнего из праведных» Шварцбарта.

ведет себя не как все, но лучше всех. Лизавета Прокофьевна боится от него какой-то странности, велит повязать салфетку, как ребенку, а Мышкин не делает ничего такого, чего от него ждут: не роняет посуды, не говорит вздора, не падает посреди гостиной в припадке и решительно не искажает любимых мыслей. Напротив, он ведет себя с каким-то простодушным тактом, а любимые мысли излагает удивительно хорошо. И после всех предосторожностей, принятых по совету Гани. благоразумные хозяева оказываются в глупом положении.

Здоровый Мышкин намечен, но здоровье его очень хрупко и быстро рушится, и если взять роман в целом, то Достоевский очень настойчиво подчеркивает неловкость, беспомощность своего героя, отсутствие правильного жеста (хотя в первых сценах все жесты правильные), неумение высказать любимую мысль, не исказив ее, и т. п. Эти черты постепенно становятся все резче. Мышкин после первой части не развивается, а разрушается, теряет равновесие, теряет душевные силы и, наконец, совершенно теряет разум.

Таким, каким он приехал из Швейцарии, Мышкин только бесконечно прозрачен для других и от этого бесконечно раним. Его чувство Бога — радость, а радость — от душевного здоровья. Болезнь — образ греха. Болезнь толкает просить прощения. А Мышкин, приехавший из Швейцарии, не просит прощения. Он просто видит дерево и счастлив. Он единственный здоровый среди толпы больных.

В романе Достоевского полно юродивых, юродствующих, уродов, уродцев — но Мышкин, появляясь перед читателем, только очень хрупок. То, что происходит в романе, как бы «Сон смешного человека» наизнанку. Во «Сне» один развратил всех, а здесь все не сумели развратить одного. Не сумели, но задушили своей мутью. Муть не остается в душе, она разливается вокруг и душит незащищенных. Почти каждый персонаж романа — соучастник этого убийства. Мы привыкли к обособленности и думаем, что убиваем только тех, кого ударили, а духовно сохраненных и соубитых не видим и не считаем. Те немногие, кто очистился, знают, от чего они очистились, и принимают свои меры, чтобы каждодневно снова очищаться. Старцы, например, только изредка выходят к людям. Все остальное время они вымаливают из себя захваченную и выплывающую муть и снова приходят с одним светом. А Мышкин не знает, на какую планету он попал. Ему кажется, что он вернулся на духовную родину, и он раскрывается каждому русскому чело-

веку совершенно беззащитно. Так, как будто все они — ипостаси единого человека, как будто Русь на самом деле (а не только по Киреевскому) свята и соборна.

Поэтому история Мышкина — это история болезни. Беззащитный Мышкин корчится от вирусов, которыми его заразили, которые люди привыкли как-то переносить, а он не привык; с которыми люди сроднились, а он — не может сродниться. Есть буддийская сутра о праведнике Вималакирти, больном, потому что весь мир болен. Но Вималакирти принял облик больного[1], а Мышкин действительно всем своим человеческим существом болеет. И так оказывается, что апостол добра — идиот, юродивый.

Болезнь, юродство и нарастающее безумие так же необходимы в истории Мышкина, как крест в конце Евангелия. Сказано с креста о потере, больше ничего: «Господи, зачем Ты оставил меня?» Но что-то молча сказалось самим крестом. Если поверить Кальдерону, даже больше, чем всё, сказанное устами. Мне кажется, что «Поклонение Кресту» [2] — крайность, доходящая до разрыва с истиной. Но и убрать крест, думая о Христе, я не могу. Хотя совершенно понимаю первых христиан, для которых крест был просто виселица и которые в катакомбах рисовали рыб и ягнят. Я думаю, что в этих росписях незримо сознавался крест; только его было слишком больно созерцать, высказать, выговорить.

В болезни Мышкина, как и в распятии, есть что-то очень глубокое и неустранимое, относящееся не только к форме романа, но и к праформам самого бытия. «В страдании есть идея», есть, может быть, обнаружение Бога, страдающего вместе с миром, и не единожды на Голгофе, а каждый миг, в каждой твари.

«В немощах действует Бог», — говорит ап. Павел. И там, где действует Бог, не может не быть немощи. Так же, как блаженства (немощи твари — и блаженства в Боге).

Есть адские муки; но есть и муки чистилища, и муки, прямо неотделимые от радости. Духовные муки и страхи — такие же разные, как и физические. В Евангелии говорится о роженице, забывающей муки, когда видит ребенка. Это тот же квадрильон Ивана Карамазова, забытый в первое

[1] С бодисатвой, пришедшим навестить его, он без всяких следов болезни состязается в мудрости.

[2] Трагедия Кальдерона, в которой разбойник, не забывший перекреститься, попадает в рай, а ученый монах, сомневающийся в каких-то догматических положениях, — в ад.

мгновение рая. Те, кто не испытывал *таких* мучений, кто слишком берег себя или чья плоть была слишком крепка и не поддалась «здоровой» боли, кто не прошел своего квадрильона, поражены бесплодием и всеми болезнями бесплодной жизни.

Духовные муки дольше физических. Экхарт говорит о великом (и редком) счастье «умереть скоропостижно», то есть сразу умереть в ветхом и родиться в новом Адаме. У большинства людей, вообще причастных процессу духовного рождения, он напоминает скорее линьку с многократным болезненным освобождением от каких-то лоскутьев истлевшей плоти.

Мы меняем души, не тела...

(Н. Гумилев)

С какими-то сдвигами, но без решающего преображения. Подобие родовых потуг здесь повторяется неоднократно. Трудно и больно душе разверзнуться, дать себя раздвинуть Неведомому, даже, может быть, разорвать себя (иногда кажется так). И оттого, что душа разверзается, ей больно. С другой стороны, есть болезни оттого, что душа не хочет разверзнуться, что побеждает ложный инстинкт самосохранения. Плоть должна быть способной срастаться после родов. Но если она вовсе не поддается разрыву, это тоже патология, — яйцо со слишком крепкой скорлупой, через которую цыпленок не может пробиться.

Есть страх встретиться с Богом и страх не встретиться с Ним. Боязно господина и хочется спрятаться за спины других слуг, раствориться в народе, в церкви; и хочется остаться с женихом наедине. «Страшно попасться в руки Бога живого», и страшно совсем не попасть в них. Встреча откладывается и откладывается до самого смертного часа (а тогда уже может быть поздно!). Но случится раньше времени — и не выдерживает человек, плоть слаба, обморок...

Начало премудрости — страх Божий, — говорит Ветхий Завет. Но какой страх? Их много. Страшно встретиться с бесконечным духом; и страшно остаться в тьме внешней. Страшно оскорбить то, что любишь, страшно своего собственного нечистого прикосновения. Страшно приблизиться — и страшно поссориться (как в бездну упасть).

Любовь так тесно связана с болью, что без готовности терпеть боль и страх боли она совсем невозможна. Когда

мне было 20 лет, я оказался на пороге большого чувства, но подавил его (испугался боли). Долго считал это своей победой, а потом — глупостью. Другая любовь прямо началась с боли, с чувства вины, перевернувшего все мое существо. Третья — с детского чувства нежности ребенка к матери. Я думаю, так примерно бывает и в Божьей любви. Она может начаться с боли, с удара (Павел, опрокинутый на пути в Дамаск), а может — с легкого, как пух одуванчика, прикосновения к сердцу... Но потом непременно будет и то, и другое, и радость, и боль. Это естественно, как в физических последствиях любви... Но бывают осложнения естественного цикла, грозящие не болью только, а болезнью и смертью. Животных здесь выручает инстинкт, людей — помощь и совет. У Мышкина не было ни помощи, ни совета. Его душа вынашивала Бога в одиночку. Она почти непременно должна была заболеть. Даже если бы нас не было вокруг. А тут еще мы со своей мутью...

Если бы Мышкин оставался один! Один — и с Богом в рассвете и в закате, в горах и в море... Он, может быть, понял бы до конца немой язык. Он понимал его. Но Мышкин был с нами. Я догадался, что это значит, пытаясь читать одну книгу, то привлекавшую глубокими, выстраданными мыслями, то обливающую потоками мелкой бабьей злобы. После каждой порции чтения меня лихорадило, до сердцебиения и потери сна. Как будто бы переливали в меня кровь, и оказалась кровь другой группы, несовместимая. Но ведь для Мышкина вся наша духовная атмосфера — что-то вроде этих мемуаров [1], вся эта земная мешанина идеала Мадонны с идеалом содомским, страдания и обиды. В Швейцарии он знал, что взрослые — чужие для него. Жил с детьми и выздоровел (не благодаря детям, благодаря Богу; об этом потом. Но дети не мешали Богу действовать). А в России, мечтал он, в России другая планета, — и в его широко раскрывшуюся душу хлынули Настасья Филипповна, Рогожин, Ипполит, Бурдовский...

Мышкин ищет на земле родину того, что пришло к нему с неба. Он ужасно хочет найти, мучительно хочет, хочет всей силой души больного, чувствующего, что едва держится на ногах, что ему непременно нужна помощь, что один он может погибнуть. Россия должна его поддержать. Но — Господи! — что он в ней находит!.. И в ответ на свидетельство глаз — «не верю!». «Нет, Рогожин на себя клевещет;

[1] Н. Я. Мандельштам.

у него огромное сердце, которое может и страдать и сострадать. Когда он узнает всю истину и когда убедится, какое жалкое существо эта поврежденная, полоумная, — разве не простит он ей тогда все прежнее, все мучения свои? Разве не станет ее слугой, братом, другом, провидением? Сострадание осмыслит и научит самого Рогожина. Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества. О, как он непростительно и бесчестно виноват пред Рогожиным! Нет, не «русская душа потемки», а у него самого на душе потемки, если он мог вообразить такой ужас». Но ужас в самом деле был; и когда нож блеснул в руке убийцы, Мышкин кричит: «Парфен, не верю!..»

«Затем, вдруг как бы что-то разверзлось перед ним: необычайный *внутренний* свет озарил его душу. Это мгновение продолжалось, может быть, полсекунды; но он, однако же, ясно и сознательно помнил начало, самый первый звук своего страшного вопля, который вырвался из груди его сам собой и который никакою силой он не мог бы остановить. Затем сознание его угасло мгновенно, и наступил полный мрак».

От разрыва между тем, что есть, и тем, что должно быть, князя охватывает падучая. И снова он надеется — и снова в судорогах падает вниз головой. Крестовый брат его, брат по любви к Настасье Филипповне, — соперник и убийца... Чем очевиднее занесенный нож, тем сильнее «Не верю!», то есть верю, верю в свет сквозь мрак, в Бога сквозь дьявола. И здесь Рогожин только точка, только центр огромного жизненного узла, даже более широкого, чем вся Россия. Так и у самого Достоевского: ужас, вытесненный благоговением. Эриннии становятся эвменидами, Рудра (ужасный) — Шивой. В познании Бога — вершина истины. В познании земли — ложь, самообман, вытеснение комплекса страха от лотка Газина, занесенного над головой, четырех лет каторжного страха, что убьют, памяти о крепостных мужиках, убивших отца, попытка заслониться от страха кротким лицом мужика Марея. У Достоевского было и то, и другое. У Мышкина иначе (больше совершенной любви, победившей страх), но тоже не просто.

Первое объявление Мышкина о вере в Россию возникает как-то бегло, без связи с тем, что раньше и позже, в конце разговора с Рогожиным о вере в Бога. Там, если вычеркнешь — не заметишь пропуска. И только потом начинает мелькать, насколько это важно, эта попытка намекнуть

русскому народу, что он такое (по идее). Если Мышкин, в известном смысле, интеллигент, ищущий народную почву, то Рогожин и есть эта почва. Но — увы! — именно Мышкин — светлая сторона русского духа. Народ сей богоносец чего только не несет в себе! И в то же время ясный Мышкин и запутанный Рогожин действительно неразрывны; они стоят как бы на концах одного диаметра, проникающего в самый центр национального характера. Вернее, московского поворота, московского пласта национального характера (в петербургском Рогожина заменяет Ставрогин).

Тема России постепенно раскрывается дальше, и чем далее, тем припадочнее. Что ни размышление о России, то припадок: с криком «Не верю!» на лестнице, с опрокидыванием дорогой вазы на рауте у Епанчиных... Мышкин выздоравливает в Швейцарии, мечтая о России, но без всякого прикосновения к русской почве. Как только князь прикасается к родной земле, так он (в противоположность Антею) начинает слабеть и гибнуть. Хоть не сознает, что его губит, и чем сильнее очевидность, тем взвинченнее славянофильские взлеты. С этой точки зрения анафема католичеству хорошо подготовлена: мало ли, что человек думает и говорит в истерике. И все же я возражал и возражаю против агрессивных, ставрогинских ноток в мышкинских устах. Князю свойственно ошибаться и в людях и в странах только в хорошую сторону, переоценивать хорошее, а не дурное. Его глаза приучились видеть Бога, видеть чистый беспримесный свет, и иногда ошибаются на Земле, принимают фонарь за Солнце. Но солнце (или хоть проблески солнца сквозь тучу) Мышкин не примет за болотные огоньки.

Мышкина не может не лихорадить от нашей крови, смешавшейся с его кровью. Вряд ли что-нибудь самое высокое вошло в наш мир иначе: буддизм назвал это первой благородной истиной (все существование болезненно); в христианстве это назвалось распятием. И до Христа, тысячью лет раньше, монотеизм вошел в мир через больное социальное тело, через народ, искаженный египетским и вавилонским пленом; только потом, развившись в этой ненормальной среде, как в питательном бульоне, он заражает другие, почвенные народы Средиземноморья. Что-то болезненное, лихорадящее все время остается в столкновении единого Бога и голоса крови, племени, расы. Что-то невыносимое, как крест. И народы, подчинившись как будто голосу с другой планеты, все время норовят обмануть

этот голос, выздороветь, сбросить крест, вернуться к языческому здоровью, к простоте почвы. Хотя бы через 2000 лет.

Нет, князь не мог войти в наш мир и остаться здоровым. Мне очень жаль, что это так. Я не сочувствую нынешней романтике слабости, сменившей прежнее (от Ницше до Маяковского) увлечение силой, дерзостью, волей. Романтика силы кончилась шигалевщиной; романтика слабости кончается Великим инквизитором, и я не вижу, чем этот хрен слаще редьки. Я принимаю слабость только как миг в рождении силы, как немощь души перед Богом, как боль, без которой никто еще не родился и не родится на свет. Я принимаю «идею» страдания как обратную сторону «идеи» радости, разрывающей грудь, как цену блаженства. В Мышкине сначала только эта, святая боль, муки об***о***жения, муки, которые станут здоровыми, рождающими новую жизнь, если мы не оставим его без помощи после припадка, если не будем прямо бить по больной голове, пока не добьем насмерть... А потом — это уже не Мышкин. Это тело Мышкина, которое корчится в агонии.

Князь тянется к церкви, — и если бы дотянулся, то, может быть, она спасла бы его? Только какая церковь ему была нужна? И легко ли встретить ее? Почему-то среди друзей князя оказываются люди всех чинов (даже мошенники, карточные шулера), — только священника нет.

Мышкин тянется к «идее православия», как Достоевский однажды (в «Дневнике») обмолвился. Но в историческую русскую церковь он как-то не торопится. Трудно представить, чтобы совсем не заходил в храмы, кроме одного-единственного случая, как в загс — повенчаться. Наверно, побывал на литургии; может быть, и на исповеди. Почему Достоевский ничего не говорит об этом? Хотя бы столько, сколько рассказывают о своих героях католические писатели? Боялся унизить идею?

Многих православных читателей это смущает. Одна современная горячая поклонница Достоевского писала мне, что только Аглая, в эпилоге, нашла правильный выход, то есть отыскала духовника (хоть католического) и вручила ему свою волю. И если бы Мышкин привел Настасью Филипповну в церковь, то все было бы хорошо. Это, может быть, слишком прямолинейно; но что-то подобное могли говорить Достоевскому друзья или он сам себе говорил. Во всяком случае, во всех романах после «Идиота» идеал православия

представлен респектабельно — не проституткой Соней и не эпилептиком, приехавшим из Швейцарии, а старцем или странником (Тихон Задонский, Макар Долгорукий, Зосима).

В Алеше Достоевский попытался исправить Мышкина еще в одном отношении — сделать его здоровым. До какой-то степени и это получилось; нельзя сказать, что Алеша не удался (особенно в сценах с мальчиками). Запоминаются и Зосима, и Тихон (обрисованный только двумя-тремя чертами). У них есть обаяние. Но никто не «пронзает» так, как князь. Лучше князя у Достоевского ничего не вышло.

Мышкин как-то мгновенно сцепляется со всеми остальными героями романа (и с мытарями, и с блудницами), а старцы остаются в стороне; Мышкин становится узлом в общей сети, в общем вынашивании святости — они не становятся. Даже Алеша, посланный в мир, никак не попадает душой в мирскую жизнь. Он бросается в водоворот страстей, но они выталкивают его, как мячик, и оставляют с теми, кто ему действительно близок, — с детьми. Распинают Митю, и Митя невольно становится главным выразителем мысли романа, начинает толковать об эфике и о ребенке, плачущем в тумане, о бернарах и пр. (все это косноязычно, но очень глубоко и важно); а Алеша остается среди предстоящих у креста.

Видимо, беззащитный праведник, которого распинают, — более прямая отсылка к Христу, чем церковь или монастырь. Я не настаиваю, что так в самом деле, но бесспорно так в наших профанических представлениях. И Достоевский их не способен изменить. Мышкина он видит изнутри, старцев и послушников — извне. Записки Зосимы — хорошая литература. Но какая это бледная тень сравнительно с подлинными писаниями старца Силуана (до Афона — малограмотного русского крестьянина) или с рассказами Мотовилова о встречах с Серафимом Саровским! В Мышкине все увидено, и все увидено до конца; нет ни капли твари (придуманного; я не говорю об отдельных фразах: я говорю о строе образа). И по одному этому князь в его нелепом швейцарском плаще живее напоминает Христа, чем милый добрый Алеша в своей ряске.

Но, может быть, не только поэтому. Может быть, в Христе есть что-то, не вместившееся в церковь? Может быть, дух Христа действительно невозможно отделить от его незащищенности? От его неузнанности как Христа? И нельзя замкнуть ни в какой храм то, что, по его словам, долж-

но совершаться «не на горе и не в храме, а в Духе и в Истине»...

Я не восстаю против исторической церкви; по слабости человека всякая истина, чтобы сохраниться, должна замкнуться в какие-то знаки, жесты, учреждения. Даже истина о Духе, который один жив, не дошла бы до меня, если бы не стала буквой. И Дух вовсе не против буквы, он только шире ее и требует признания этой своей широты, этого выхода за рамки всего очерченного.

Я не восстаю и против монашества (которое часть западных христиан отвергла). Я думаю, что монашество — просто сорок дней в пустыне, растянутое, по слабости человеческой, на сорок лет. Я понимаю потребность уйти в монастырь (или уйти в пустыню). Но не менее свята, мне кажется, и потребность выйти из пустыни, вернуться к людям со своей новой душой. Я думаю, что апостолы более уподобились Христу, чем виртуозы, сорок лет не ложившиеся спать и отдыхавшие стоя или сидя. Я думаю, что монашество, как особая жизненная профессия, — скорее в духе кастового (или сословного) общества, чем в духе христианства.

Православные читатели могут пожать плечами... Но есть любопытные свидетельства и в святоотеческих писаниях:

«Некогда святые отцы пророчески говорили о последнем роде. Что мы сделали? — говорили они. Один из них, великий авва Исхирион, отвечал: мы исполнили заповеди Божий. Спросили его: а что сделают те, кто будет после нас? — Они, сказал авва, сделают в половину против нас. — Еще спросили его: а что те, которые после них будут? Авва Исхирион отвечал: люди века того ничего не сделают. Но к ним придет искушение. И те, которые в это время окажутся добрыми, — будут выше нас и отцов наших».

Это напечатано на с. 140 «Достопамятных сказаний о подвижничестве святых и блаженных отцов» (СПб., 1871) — то есть в книге, которая могла побывать в руках Достоевского (если не в этом, 4-м издании, то в более раннем).

Я думаю, никогда не дано знать, в последнее время мы живем или нет. Человечество, как отдельный грешник, может спастись в последний миг. Но и обратно: всякое переломное время может стать последним. И во всякое переломное время каноны рушатся, нет внешних знаков и знамений, и Бога можно найти только Святым Духом, только изнутри. Именно так находил его Иисус Христос, не ища

нарушать древний закон, но и не смущаясь, если приходилось нарушать субботу.

Когда мы говорим: Христос, — мы представляем себе не только ипостась Троицы, хвалимую в храмах, а Сына Человеческого, бесконечно одинокого, не понятого учениками, окруженного людьми, в один миг готовыми припасть к его ногам, а в другой — распять (если кто-то очень важный велел). Мы представляем себе учителя, осужденного на казнь той самой общиной, дух которой Он высказал с невиданной прежде силой и чистотой — слишком свободно, слишком новыми словами. Иисуса, которого хранители веры почти единогласно признали еретиком, кощунственно поправшим закон, лжепророком, увлекшим безграмотных рыбаков, мытаря и проститутку (об этом писал Кьёркегор; я не сумею написать лучше). Потом образ Христа принял респектабельный, почти монофизитский характер, и хотя православие отвергло монофизитство, Христа в Деисусном чине пишут Вседержителем, без земной слабости. Но если Христос действительно в п о л н е человек (а не только вполне Бог), то как отвлечься от его деятельности? Не только в последний час жизни, на кресте, а во все время, которое Он прожил?

Многие подвижники, следуя Христу, стяжали Святого Духа в пустыне (или в монастыре). Но можно ли уподобиться Христу, даже не попытавшись жить той открытой жизнью, которой он жил потом, после пустыни? Запомнив только пустыню и крест и забыв все остальное?

Оставляя этот вопрос нерешенным, — он мне не под силу, — хочется еще раз заметить, что для профанического сознания всякого рода одиночки и меньшинства, даже и не святые совсем, но гонимые и беззащитные, ближе к Христу, чем рукоположенные носители христианской благодати. Марина Цветаева выразила это в своей «Неопалимой Купине»:

По всей земле от края и до края
Распятие и снятие с креста.
С последним из сынов твоих, Израиль,
Воистину мы погребем Христа! [1]

[1] Прошу не понять это стихотворение, написанное в 1916 году, слишком буквально. Можете прочесть: с последним арабским палестинцем, изгнанным из Палестины. С точки зрения Марины, «поэты — жиды» и жиды интересны в той мере, в какой они странники.

Профаническое сознание, конечно, ошибается, не зная трудного пути, которым подвижники идут к «усвоению благодати». Но оно право по отношению к обыденному христианину, очень вяло ищущему дух святости, и любовь к врагам, и молитву за все народы, чтобы они спаслись, и всякую другую подлинную благодать. Со стороны виднее; не всё, положим, но кое-что виднее; в чем-то внешний взгляд сходится с самым внутренним. Вольнодумцы не придают большого значения словам, знакам, обрядам — и величайшие мистики ставят «умное» богослужение в душе святого выше церковного, произнесенного вслух... Так, может быть, в душе Мышкина и совершалось, по крайней мере в иные минуты, это умное служение, и не всякий священник понял бы его, и не всякий мог бы направить?

И, наконец, если бы Мышкин встретил своего Серафима Саровского, тот его скорее всего благословил бы пойти в монастырь. Но Достоевский ставит не старый, давно решенный, а новый вопрос: возможно ли осуществить «идею православия» (т. е. спастись и спасти других) не в монастыре, не в обители, сохранившей предания «умного безмолвия», а в столице Российской империи? Живой Мышкин спасся бы, бросившись из Петербурга, как из Вавилона, как св. Антоний из Александрии, прочь, в Оптину пустынь; но Достоевский хотел показать не св. Антония, а александрийского сапожника, достигшего больше, чем пустынник [1]. Достоевский (это видно и по Алеше) хотел какого-то православного аджорнаменто, православного францисканства, что ли, хотя, конечно, он не думал в таких терминах [2]. И независимо от того, что он думал, в Мышкине он поставил еще один, еще более глубокий вопрос: можно ли высказать «идею православия», «идею христианства», благодать Духа Святого — совершенно непосредственно, от сердца, мимо всех установленных форм, мимо всей отвердевшей катафатической буквы?

Мышкин — с другой планеты. «Там не было храмов» («Сон смешного человека»), не было вероисповеданий. Там никто не мог бы сказать: что доброе приходило из Галилеи? Или судить праведника, веровавшего не совсем так, как по-

---

[1] Сапожник этот, по преданию, спасался смирением, думая: «Все спасутся, один я буду гореть в аду». Антоний учился у него; факт это или притча, сейчас не скажешь. Сюжет повторяется в нескольких вариантах.

[2] Но К. Леонтьев прав, заметив, что Достоевский порывался иногда связать христианство с гуманизмом (разумеется, только в иные минуты, не в «Бесах»).

становлено собором. На этой планете никто не грешил против Духа Святого, повеявшего откуда хочет, в непривычном, чужом, новом облике. И Мышкин ставит нам вопрос, на который нет простого словесного ответа: как войти в незримую церковь, без окон и дверей, без правил приема, объединяющую и тех, кто о ней ничего не слышал (ибо «веселый человек не может быть атеистом»)[1], и не признающую никаких постановлений, никаких справок? Как избежать общей, соборной гордыни, гордыни вероисповедания, зачеркивающей самое искреннее личное смирение?[2] Войдя в зримую церковь и изнутри ее молясь за освобождение от грехов (и этого и прочих)? Или идя рядом с ней в духовной, но не определенной словами связи? Принимая то, что принимается с любовью, но не пытаясь приказывать своему «глубокому сердцу» и избегая всех сектантских споров между профессионалами в черной, белой или желтой одежде? Видимо, оба пути возможны при достаточной глубине, при достаточном сознании трудностей, и ответ каждый раз действителен только для одного, в глубине одной души и только для нее...

Я не хочу сказать, что Достоевский думал в таких словах. Это моя собственная мысль, итог (и порог) моего собственного опыта. Но и во «Сне смешного человека», и во сне Версилова Христос приходит к людям, не знающим церкви, и Его узнают без всяких внешних примет. Может, это действительно приходило к Достоевскому только во сне, в видениях, и никогда не высказалось так грубо, как у меня; но в Мышкине есть какая-то попытка ответа на этот не высказанный словами вопрос. Мне кажется, значительная доля «пронзающего» обаяния Мышкина именно в совершенной вынесенности его за рамки всей плоти веры (которую так любил Розанов), в область одного только чистого духа.

Без канонов, без обряда, без направляющей руки старца духовному человеку, ищущему освобождения от греха, очень трудно. Но пример Христа — это не пример послушания человеку. И Павел уподобился Ему, когда сказал: несть для меня ни эллина, ни иудея. Я прошу понять известную

---

[1] Слова эти сказаны в другом романе, но они мышкинские.

[2] Один из древних отцов охотно откликался, если его звали клеветником, блудодеем и т. п., но решительно отказывался от звания еретика. Следовательно, еретик, то есть веровавший чуть-чуть иначе, мыслился хуже разбойника; хотя в еретических церквах были свои святые. Это болезненно похоже на деление заключенных в лагерях: воры — социально близкие, еретики — социально чуждые. Как удивительно упорна структура сознания, при совершенной перемене всех идей! От святых отцов до Педро Кальдерона и от Кальдерона до «Отца и учителя»!

фразу не в обычном профаническом смысле, как отрицание кровных связей ради духовных, и не просто так, как получилось (новая церковь взамен старой, иудейской, которую Иисус никогда не отрицал и не велел отвергнуть). Я прошу это понять, зачеркнув исторические последствия, в «чистом теперь», как это звучало в момент высказывания: несть для меня ни иудеев (принадлежащих к законной религиозной общине), ни язычников (не знающих закона). Всем по-своему трудно. Одним бороться с гордыней индивидуального ума и воли; другим — с гордыней коллективного разума. Слова Петра о гордыне обрезанных вполне можно отнести сейчас к крещеным и сказать: кому-то из верующих должно быть в церкви, кому-то — во внешнем отдалении от нее, в любви ко всем общинам, дух которых — подлинно Святой Дух. Не существует ни одного канона для всех: духовное должно приходить свободно, изнутри, а не извне; по любви, а не по закону: хотя это вовсе не значит — против закона, и любовь может заставить принять закон.

Вот так Мышкин и живет, все время дожидаясь голоса изнутри и слыша этот голос. Мышкин прикоснулся к тайне, которую хранит церковь, без зримой церкви, а потом уже узнал церковь, и идет он не церковным путем, а как бы рядом с церковью. Так тоже можно. И в этом есть свое глубокое обаяние. Хотя это очень трудно.

Мышкин во всем такой. У него нет ничего затверженного. Он вдохновенно, по благодати находит правильное слово, правильный жест. Он не знает никаких приемов и без подсказки изнутри совершенно беспомощен. Он, может быть, даже молиться не умеет в обычном смысле слова, то есть с уровня греха, с просьбой о милости. И научить этому не может. Борис, герой «Группового портрета с дамой» Г. Бёлля, научил свою Лени молиться, а Мышкин никого ничему не научил. Он сам как-то обходился в Швейцарии. Там красота протягивала руку, и он эту руку брал. Этому он пытается учить других (разве можно видеть дерево и не быть счастливым?), но они не понимают. Им надо прежде пробить груз греха, груз суеты, то есть им надо молиться молитвой мытаря, а у Мышкина совершенно нет этих интонаций...

Мы живем в суете; в лучшем случае, в суете дела. Но пусть даже в творческой суете. Всякая мысль и действие, не ведущие к Богу, — грех. Мы не умеем сохранять Бога (даже если иногда находим его). И поэтому живем в грехе, и вера наша почти всегда начинается с покаяния. Захвачен-

ность тем, что мы делаем, почти всегда доходит до рабства страсти и до предательства образа и подобия Божия. И поэтому мы не можем просто пойти за Мышкиным, как арестант в кандалах не может поплыть (хотя поплыть так просто! Так просто!).

Мышкин с другой планеты, а здесь, на Земле, действительно нужна была бы (и Настасье Филипповне, и Аглае) — моя корреспондентка по-своему права — хорошая церковь с ее испытанными приемами; историческая церковь со всеми ее недостатками (во многих случаях неважными), но бодрая и ревностная. К несчастью, бодрости и ревности русскому православию тоже не очень хватало, и оно не только к Настасье Филипповне и Рогожину не поспело и не предупредило убийства (Достоевский здесь реалист), но и во многих других, еще более важных случаях осталось вялым и как бы не дошедшим до сцены. Или, поспев, благословляло то, что уже без него решилось (несть власти, аще не от Бога)...

Это несколько не относится к делу, но не могу не вспомнить, что в 1914 году все церкви благословляли каждая свою национальную армию, то есть в конечном счете дьявола, развязавшего бойню, и все, что началось после нее, весь «настоящий двадцатый век». И сейчас многие церкви и другие общины верующих продолжают делать то же самое.

Маленькой Настасье Филипповне, наложнице Топкого, помогла бы и маленькая церковь, и в какой-то мере случай, что не помогла. Могла бы и помочь, если бы Настасье Филипповне встретился, скажем, о. Иоанн Кронштадтский. Но какая церковь поможет Деве-обиде, восставшей на всю нашу цивилизацию? Я этой церкви не вижу. А вижу только беспомощного князя Мышкина. И если сам Бог ему не поможет, то никто нам не поможет.

Мышкин не от церкви, а прямо от Бога, от ангельской красоты мира, вошедшей в больную душу и отразившейся в ней (может быть, именно благодаря молчанию разума) Божьим ликом. Скорее всего именно молчание разума помогло заре и водопаду в горах сделать свое дело. Ум ставил бы вопросы, называл бы и сравнивал; а «идиот» почувствовал, что делать ничего не надо, только не мешать заре что-то делать с собой. И она сделала. Я думаю, что Мышкина вылечил не Шнейдер, а покорность заре, состояние немысли (яп. «муга»), из которого родились толчки просветления («сатори»). Можно это выразить и в христианских терминах: духовная нищета облегчила приход благодати, еще

«не усвоенной», не проникшей в каждую клетку тела и не утвердившейся в нем, но уже достаточно сильной, чтобы «иметь в душе свет и радость». По определению старца Силуана, такова третья ступень любви к Богу. Это как раз про Мышкина. Он остановился перед последней, четвертой ступенью, на которой «благодать в душе и теле» дает мученикам силу переносить страдания. Остановился — и ищет руки, которая помогла бы ему сделать последний шаг, неведомо куда, неведомо как, но чтобы больше не скользить, не спотыкаться, а прочно б ы т ь в своей «изначальной» природе, в Боге.

Мне кажется, на этом уровне термины не важны, разными языками говорится об одном и том же. Но я вспоминаю язык дзэн, потому что первый шаг — лечиться водопадом, вглядываться в брызги падающей воды до просветления — никаким другим языком лучше не выскажешь. Для дзэн — это канон, это так же заповедано, как христианину любить своих врагов. Мышкин, созерцающий водопад (или видящий дерево и не способный не быть счастливым), — канонический сюжет для дзэнга (живописи, отмеченной влиянием дзэн). Свиток, изображающий идиота (дзэнского юродивого) и струю падающей воды (образ Дао), мог бы принадлежать Ма Юаню или Сэссю и хранился бы в монастыре, как икона. А Рублев писал другое.

Как-то меня спросили: что такое русский дзэн? Букет ромашек? Я несколько дней не знал, что ответить, и вдруг почувствовал: князь Мышкин. То есть то, что на Дальнем Востоке выразилось как дзэн, в России ни в чем не выступило так полно, как в Мышкине. Если бы в православии возможны были секты и если бы Мышкин нашел учеников (и то и другое невероятно), то от князя пошел бы русский дзэн. А впрочем, может быть, абсолютная незаученность душевных движений и постоянное прислушивание к Святому Духу (и только к Нему, мимо всех канонов) — это и есть христианство самого Христа, «идея» православия, о которой писал Достоевский?

Мне хочется верить, что так оно и есть. Тут, впрочем, сразу возникают бесконечные споры о словах, и надо замолчать. Но в чем я уверен, что я ясно вижу, — это то, что Мышкина из невыносимой душевной тьмы вывел его водопад. Я почти у в и д е л это на холодной ветреной заре, вспоминая недавно написанные рядом со мной стихи:

О, не бойтесь! В пустоте небес
Так спокойно дышится огню.

Я земной тоске в противовес
Горний просверк в души оброню.

И такая тихость разлита
Там, где свет дороги исследил!..
Не погубит душу красота,
А подхватит, точно пара крыл.

. . . .

Вы крылаты! Тяжесть — это ложь,
Истина — в развернутом крыле.
Лишь за Мною до себя дойдешь.
Лишь сквозь небо подойдешь к земле.

Свет склонился к самому кресту.
Слышишь? Льется благовеста гул.
Я тебе такую красоту
Словно руку в бездну протянул!..

(З. Миркина)

Когда князь Мышкин говорит, что красота мир спасет, он не рассуждает, не мечтает. Это неопровержимый личный опыт. Разумеется, совершенно неубедительный для остальных, для тех, кто не умеет так смотреть. Но он в самой глубине своей болезни принял руку, протянутую с неба, и эта рука день за днем вытягивала его и наконец вытянула. Не к тому, что называется нормой, — а мимо, мимо, прямо к порогу ослепительного чувства полного бытия...

Мышкину дана вспышка совершенного Единства с Чем-то (я не знаю, с чем, но я пишу это с большой буквы). Вспышка, похожая на те, которые столько раз описывали мистики. Один раз что-то подобное испытал Паскаль в течение двух часов [1] и назвал одним словом: огонь. Но огонь блаженный, огонь любви, от которого не откажешься, скорее — от жизни, если их нельзя совместить. Эротические метафоры приходят здесь в голову почти всем, так же как религиозные метафоры — в любви мужчины и женщины, достигшей полной (божественной) меры. Суфии почитали святыми любовные стихи язычников узритов, и еврейские книжники включили в Писание призыв Соломона: «ибо сильна, как смерть, любовь; свирепа, как ад, ревность...»

Овладеть мистическим чувством так же трудно, как Ромео — не покончить с собой от любви к Джульетте, как Меджнуну не обезуметь. Даже еще трудней, потому что нет инстинкта, который приносит блаженный покой и сон. Пе-

---

[1] Физик Паскаль не изменил себе: он точно определил начало и конец эксперимента.

рейти от мистической «влюбленности» к мистическому «супружеству» очень не многим удалось без помощи, без примера. Те, кто сумел, становились великими учителями. Мышкин так и не нашел в церкви такого учителя, такого помощника. Его опрокидывали нечаянные, неуправляемые вспышки внутреннего света, томила невозможность поделиться светом, соединиться в свете с другими людьми. Оба припадка, описанные в романе, — от чувства внезапно нахлынувшего и неразделенного света («Парфен, не верю!..»). Без всякой иконы, без традиции, без языка (потому что для высших мгновений нужен особый язык) Мышкин чувствует себя глубоко беспомощным, и он охотно пошел бы за старцем, который знал бы то, чего Мышкин не знал и что ему было нужно. Но Достоевский сам этого не знал и не мог изобразить (даже отвлекшись от соображений невероятности встречи: Мышкин сам достаточно исключителен). Мышкин — это предел Достоевского, предел увиденного изнутри. Зосима — уже отчасти за пределом и поэтому несколько бледен, больше программа, чем исполнение. Потому только, что Достоевский не смог? Или потому, что церковь не смогла бы, т. е. почти забыла глубины «безмолвия» и только изредка, от одного святого к другому, вспоминала их?

Так Мышкин, во всей своей незавершенности и слабости, оказался самым законченным образом святости и в душе Достоевского, и в его романах, и во всей культуре XIX и XX веков. Пусть нечаянные, пусть неуправляемые, пусть гибельные, но вспышки внутреннего света выжгли суету, и душа (если ее не мутили снаружи, если ее оставляли в покое) становилась прозрачной, и в ней отражался Бог, и в Боге оказалось место для каждого. Самое главное, оказывается, не в приобретении, не в том, что можно приобрести, а в потере, в «идиотской» потере того, что Ганя и другие более умные люди считают личностью, в потере чувства пропасти между собой и другими, в потере обособленности «я». Самое главное — великая пустота (духовная нищета), в которую может войти всё. И в этом зеркале равно отражается цветущее дерево, Аглая, Ипполит, Настасья Филипповна, генерал Иволгин, поручик Келлер... В опустошенной от суеты ума, в «идиотской» душе Бог принимает детей Своих, как евангельский отец — блудного сына...

Мышкин всего только литературный герой. Но не все ли равно, во что воплотился дух? В конце концов и от живого Мышкина осталось бы только слово, и, может быть, менее убедительное, чем слово Достоевского... Ради нескольких

«идиотов» существуем, может быть, мы все... Со всем нашим умом, со всей нашей великой цивилизацией, покоряющей Луну и планеты.

У ирландского богатыря Кухулина было три недостатка: он был слишком молод, слишком храбр, слишком красив; и поэтому он обречен. Логика кельтского поэтического сознания кажется странной, неожиданной; но вот и в России говорят про детей, поразительно развитых нравственно: не жилец он на этом свете. Почему? Разве нравственное сознание непременно связано с тенью смерти? И откуда она, эта тень? От болезни? От какой-то другой внешней причины? Или, как в старину говорили: Богу нужны ангельские души? И он забирает их к себе? Или, как говорили еще раньше, — боги завидуют смертным?..

Такие объяснения давно не принимаются всерьез. Но, может быть, что-то серьезное за ними все-таки стоит? Может, есть какой-то тайный порядок, который невозможно вместить ни во что, кроме мифа? Может, в древних обычаях — приносить самого прекрасного человека в жертву богам — не только варварство и психопатология? А еще догадка, смутная и грубо осознанная, о таинственном законе бытия, по которому за общую вину платит не самый виновный, а самый чуткий?

Мышкин и есть такой самый чуткий. Самый чуткий — самый уязвимый. И невозможно не уязвить его. Слишком истончилась плоть, не в силах понести бремени, которое жизнь кладет на плечи. Бесполезно судить, что от чего: это горение духа — от болезни, обострившей чувства? Или болезнь — от горения духа, сжигающего ветхого человека? Можно ли считать чуткость, отклоняющуюся от нормы, недостатком, виной? Виновен ли первый человек, родившийся без шерсти, в том, что он замерз? Всегда ли герой виновен в своей гибели? В чем смысл выражения «трагическая вина»? Какая вина у Дездемоны? У детей Эдуарда, убитых по приказу Ричарда III? Или трагически гибнут только Отелло, Глостер, Макбет, а Дездемона, принц и Банко гибнут, так сказать, заодно, за компанию?

Разумеется, можно подвести и Христа под классическую эстетику и сказать: Он исцелял в субботу. Он нарушил закон. Точка зрения Кайафы и Анны достойна уважения: они защищали закон, без буквального, слепого выполнения которого народ не мог бы сохраниться. Это так же серьезно, чем соображения Креонта, приказавшего казнить Антигону.

Но наше сочувствие только в теории делится между Креонтом и Антигоной. На самом деле простодушный зритель, не читавший ни Гегеля, ни Маркса или позабывший их, целиком на стороне сестры, схоронившей своего брата, врага народа, и красноречие Креонта не трогает его. Он готов сказать, как Белинский — магистру, защищавшему известное решение Николая I о Чаадаеве: нет, что бы вы ни сказали, я все равно не могу с вами согласиться. Мое сердце не вынесет, если я поставлю дух времени на один уровень с духом вечности. Тут не два времени столкнулись, тут время столкнулось с вечностью; и вечность абсолютно права, а время, восставшее на нее, абсолютно неправо. Вся его правота от какого-то луча вечности; она права, эта правота, против относительной, неполной правоты другого времени. Там, где вечность блеснула во всей своей полноте, времени больше нет...

С точки зрения классической эстетики Мышкин и Рогожин примерно одинаково виноваты. Один — страсть без жалости (я упрощаю немного, но это здесь необходимо); другой — жалость без страсти. То и другое не может спасти Настасью Филипповну; то и другое ведет к гибели. Всякая односторонность ведет к гибели. На каком-то уровне оно так и есть, и раньше я так и читал роман, но сейчас читаю его иначе и чувствую иначе; и все аргументы, основанные на прежнем чувстве, или видении, или на прежней жизни моего сердца, сразу потеряли свою убедительность. Мне хочется сказать, что Мышкин ни в чем не виновен.

Но Мышкин сам признает себя виновным. Он говорит Евгению Павловичу, что виноват, во всем виноват. Как это понять? Может быть, людская вина не делится на отдельные вины, она лежит на всех (все мы друг перед другом виноваты, сказал Зосима). И нельзя жить с людьми, не разделяя их общей вины. И мышкинское чувство виновности — такое же, как в разговоре с Келлером (когда князь признается, что и у него бывают двойные мысли)? Или как у цадика, который сам стал каяться в грехах, которые увидел на лице корчмаря[1]?

Это кажется юродством, но только на первый взгляд. Вглядитесь получше в самого себя, и вы увидите, что пропасти между вами и Келлером нет. Может быть, в такой грубой, в такой режущей глаз форме вы не согрешите; ну а потоньше? И даже если раньше ничего подобного вам не

[1] Buber M. Der große Maggid. Frankfurt a. M., 1922.

приходило в голову, то как вы откликнулись на чужой грех? Возмущением? Сознанием неспособности на такую мерзость? Вроде бы хорошо, но тут же рядышком начинается гордость своей чистотой. Еще шаг — и вы вместе с фарисеями. «Чистая совесть — уловка дьявола» (А. Швейцер).

Вы, конечно, никогда бы этого не сделали, — ну, например, не избили бы ребенка, как Кронеберг. Но в духе, в помышлении — к каким только низостям не примеривается наша душа! Пусть на минуточку, пока не стошнит, — но кто не испытывал искушения поступить как NN (особенно если NN не один, если их много)! Кто не предавался разврату воображения!

В помышлении мы все запятнаны грехом. Само знание его, само пребывание в совете нечестивых есть соучастие, и только грубость совести не дает этого понять. Но князь не только присутствует при событиях; он еще действует. А тот, кто действует, всегда несколько виновен. Конечно, неодинаково. Если поставить на одну чашу весов Настасью Филипповну, а на другую Тоцкого, то чаша Настасьи Филипповны высоко взлетит вверх. Он — угнетатель, она — угнетенная, и как бы ни металась, кого бы ни зашибла в своих метаниях, — главная вина в нем. Если же «взвешивать» Настасью Филипповну с Рогожиным — не знаю, кто перетянет. Она больше ведает, что творит. А если с князем — чаша Настасьи Филипповны безжизненно падает вниз.

Так и князь, если мерить его с людьми, с другими героями романа, — невиновен. А если с Богом (если вообразить себе другую чашу весов, заполненную только невесомым светом), — тогда все иначе. И князь это чувствует, в нем есть сознание абсолютного масштаба, который остальные то и дело теряют. И от этого сами не замечают, как из «униженных и оскорбленных» вдруг становятся «деспотами и мучителями».

Князь не придумывает себе вину. Он просто чувствует то, что есть. С первых страниц романа у него нет выхода: бездействовать — грех, и действовать — тоже, выходит, грех. Видеть, что Рогожин женится, а через неделю зарежет Настасью Филипповну, и оставаться в стороне, умыть руки? Или делать что-то, но что? Князь никого не сумел спасти и только себя погубил. Естественно, он чувствует себя виноватым. Вопрос, пожалуй, только в том, почему князь согрешил? В чем именно его грех?

Мне приходилось сталкиваться с мнением, что трагическая вина князя — желание личного счастья (по-видимо-

му, с Аглаей; к Настасье Филипповне это как-то не идет). Но то, что искал князь, — не «личное счастье» в обычном понимании; скорее сверх-личное счастье. Оно могло быть и с женщиной; могло быть и с деревом (еще раз: разве можно видеть дерево и не быть счастливым?). Чтобы ты стал мной, а я — тобой, и друг через друга — вечным... Разве такое чувство — личное? Только в том смысле, в котором и Бог личный. В смысле «все включающее, а не все исключающее» (Кришнамурти).

Кажется, что Мышкин совершенно нелепо ведет себя с Настасьей Филипповной и Аглаей. Но это не он себя так ведет, а его ведут. Он потянулся к лицу Настасьи Филипповны (сцена с портретом). Лицо может вобрать в себя красоту, как озеро вбирает ручьи. Я не о чертах говорю, а о чем-то большем. В чертах, пусть неправильных, в глазах, способных произвести на Мышкина впечатление, живет душа, вобравшая в себя что-то от Божьей красоты и Божьего страдания. И это Бог, это его дух живет в ней второй, отраженной жизнью, как свет, вместе с тенью, в зеркале пруда. Такое лицо, может быть, даже лучше водопада, лучше зари, конечно в иные минуты; и в эти минуты оно может «выпрямить», как Венера Милосская — Глеба Успенского, как лики икон, в которые вглядываются в церкви (Венера ведь тоже была иконой для древних).

Икона и Настасья Филипповна — это кажется несовместимо. Но ведь может быть и искаженная икона. Мышкин поражен отпечатком страдания на ее лице. Были, наверное, и отпечатки покаяния, сознания собственной вины, сознания себя «хуже всех». Есть порывы покаяния, которые лучше десятков лет целомудрия и поста [1]. Мышкин прочел их с портрета, они отпечатались на лице, вместе с порывами гордости и гнева, но отпечатались и сперва безотчетно повлекли к себе, как водопад, как дерево, а потом сильнее, потому что выступила перед глазами душа прекрасная, но больная, может быть, обреченная, если не протянуть ей руку, если не спасти блудницу. Порыв Мышкина был другой, чем у Иоанна Колова, и весь он был другой, без выработанного облика, слова, жеста, и сам он не знал, что сделает. Авва примерно знал не слова, которые он скажет, и не вы-

---

[1] «И был ему глас, что один час покаяния ее принят лучше покаяния многих, долго кающихся, но не показывающих такой горячности в покаянии» (из сказания об авве Иоанне Колове и блуднице в упоминавшихся уже «Достопамятных сказаниях...»).

учивал наперед своего взгляда, но примерно он знал, что делать, а Мышкин просто бросился к Настасье Филипповне — за личным счастьем? За безумием и смертью? А может быть, сказать, как авва Иоанн: «Что худого ты нашла в Иисусе?»...

Мышкин идет на вечер к Настасье Филипповне так же непроизвольно, как Митя Карамазов схватил в руку пестик, — некогда было думать зачем, надо было немедленно сделать что-то, спасти красоту (ангела Божьего) от гордыни и ада. Быть «ее слугой, ее братом, другом, Провидением». В какую-то немыслимую минуту Фердыщенко перехватывает взгляд князя и снижает (как он все снижает) до бытового уровня: князь, дескать, «возьмет» Настасью Филипповну. И князь, в ответ на наводящий вопрос, соглашается, что возьмет.

Пожалуй, ничего другого действительно нельзя было сказать — в это время, в этом месте; иначе нельзя было остановить начинавшуюся катастрофу (хотя на четверть часа, но остановить). Но князь не сам это решил; не в своей душе нашел; ему все равно было как — лишь бы спасти. В Египте V века ему подсказали бы другое, и он (оставаясь совершенно тем же) позвал бы блудницу в Фиваидскую пустыню.

Такими наводящими вопросами князь сделан был и женихом Аглаи. В ответ на ее слова, как он смел написать любовное письмо, Мышкин отвечает: «Я вам как сестре писал». Он тянулся к ней *как к свету* (его собственные слова, очень важные). Но когда Аглая спрашивает, делает ли он ей предложение, князь соглашается и делает. Оставаясь совершенно открытым состраданию к Настасье Филипповне и готовым *всем собой* ответить ей. Из этого выходит тяжелая путаница, но Мышкин сам по себе, на языке своей планеты, ни разу не солгал. Он только не знает, как перевести себя на чужой язык.

Если бы Аглая действительно была светом, она не торопила бы Мышкина. И тогда, может быть очень не скоро, даже, может быть, через несколько лет, он действительно так полюбил бы ее, чтобы жениться. Никакого отступления от первой заповеди в этом я не вижу. Можно любить Бога и друга через друга, и в таинстве брака. Я не думаю, что монашеское отречение непременно выше. Он чувствовал себя блаженным просто оттого, что сидел рядом с Аглаей, и ничего больше не хотел. Мужская сила в нем еще не проснулась и могла бы проснуться только от любви, вырасти от

тепла любви, как раскрывается женская сила желания у целомудренных девушек (иногда очень медленно, годами). И тогда изнутри пришло бы чувство ответственности за предложение.

Но могло бы всего этого и не быть. Могло бы чувство света от взгляда, от соседства, от прикосновения так и остаться чувством света, не становясь ничем другим. Оставаться нежностью. Обыкновенно нежность между мужчиной и женщиной ведет к близости, но только обыкновенно, но не всегда. Она может быть и сама по себе рядом с браком, вместо брака, как угодно; как самостоятельная стихия, а не непременно как ступенька к общим ночам и детям. И даже для этого не нужно быть Мышкиным непременно; бывает у многих, если инстинкт или механизм общественного мнения не подталкивает их и не ставит все по местам.

Мышкинский порыв к Настасье Филипповне, а потом к Аглае — бесконечно далек от любовного быта. Потянулся к дрожащему, гаснущему свету — и чуть не задохнулся от копоти и гари. Потянулся к другому свету. Почему один свет должен ревновать к другому? На что глядеть в обществе Епанчиных и Бурдовских, если не на эти немногие лица?.. Мышкин привык держаться за руку красоты, не может без этой руки, и в Петербурге он ищет какую-то замену этим горам и водопадам — и находит ее в глазах Настасьи Филипповны и в глазах Аглаи. Почему именно в женских глазах? Да просто потому, что мужчины больше заняты делом, у них в глазах меньше Бога. Увидел бы глаза Христа и пошел бы за ними. Красота, поразившая Мышкина в Настасье Филипповне и в Аглае,— отпечаток духа, в ней есть зарок узнавания, весточка с его планеты. Обе, и Настасья Филипповна, и Аглая, действительно быстрее других узнают князя, хотя неполно и несовершенно, но узнают в нем ангельское, бесконечно высокое сравнительно с другими. Узнают потому, что в них самих есть что-то от тонкой ангельской природы...

Но обе ревнуют. В обеих оживают бесы («трихины», погубившие планету Смешного человека). Обе становятся падшими ангелами... В сцене встречи двух невест Аглая, не знавшая в себе силы зла и не привыкшая бороться с ним, становится сразу чернее своей соперницы (пришедшей в черном; Аглая — в светлом). Князю теперь не за что более держаться, силы его падают, а он дал руку, он обещал помочь, спасти... Тут впору самого себя спасать, но куда бежать? Разве назад в Швейцарию, в пустыню; люди всюду

такие, всюду не умеют гореть без ревности, без дыма, без копоти, всюду они задушат князя.

За неудачным жениховством князя — неудача всего его порыва к людям. Женщина, которую любишь, может ударить больнее, чем друг, чем ученик. Поэтому отношения князя со своими невестами драматичнее в своей обреченности, чем какие-нибудь другие, которые могли сложиться и которые складывались. Могло бы повернуться иначе без Настасьи Филипповны, без Аглаи, без всякой влюбленности. Но все равно Мышкин слишком открыт, слишком незащищен. И слишком нетерпелив сердцем.

«Нетерпение сердца» — название романа С. Цвейга, герой которого скорее нетерпелив умом, угадавшим необходимость сердечного движения; сердца ему, по-моему, как раз и не хватило. Но я не знаю других слов, точнее выразивших несовершенство князя. То, что он всем позволяет вырывать у себя деньги, внимание, время, — где-то перестает быть достоинством. Деньги можно было бы и все раздать, не только десять тысяч Бурдовскому, а все сто тридцать тысяч, оставшиеся от почти миллионного наследства. Мышкин приезжает в Петербург нищим, и те, кто способен узнать его, примут его нищим. Но он позволяет вырывать у себя самого, вырывать душу из глубины, в которой он живет. И тогда уже, бьющаяся в суете и мраке, она теряет свой свет и никому не может посветить. Настасье Филипповне нужен Мышкин, оставшийся Мышкиным, свет, светивший в Мышкине, сквозь него, через него, хотя бы потом и без него, если бы в ней самой зажглась лампадка... Она отчасти и мечется от страха погасить светильник, задуть своими порывами боли и гнева. А Мышкин этого не понимает. Он настолько не знает людей, что не сознает их способности оторвать от Бога, от света, не сознает, что Орфей, пришедший за душой Эвридики, должен уметь до поры до времени не оглядываться, не отзываться, хотя бы сама Эвридика его позвала.

Авва Пимен учил, что есть один вид гнева, который не всуе: когда душу отрывают от Бога. Я думаю, в этом же смысл первой заповеди: любить Бога больше всего на свете. Без любви, превосходящей любовь к людям, и людям ничего нельзя дать, кроме кусков; нельзя дать ту цельность, тот покой, в котором свет и «спасение», в котором ответ на самый главный вопрос...

Мышкин не понимает, что «в раю дьявол искушает добром» (из записок З. Миркиной), и грешит против первой заповеди, теряет Бога в душе, — по неведению, но грешит.

Может быть, это смутно чувствует простая сердцем Лизавета Прокофьевна, когда сердится на чрезмерное внимание князя к Бурдовскому. Я не говорю, что она права. Напротив, то, что князь принимает воображаемое право как действительное, очень мудро. Все человеческие права — воображаемые, и надо принимать глубокую уверенность в праве как право (на десять тысяч рублей, на Кипр, на Палестину); иначе никогда не будет мира. И все-таки в наивной вспышке Лизаветы Прокофьевны, безнадежно неспособной понять князя и, может быть, жалеющей брошенные деньги, есть какая-то своя правда. Во всяком случае, мне так кажется, мне так хочется себе представить. Сердятся ведь не за один поступок, а за целую чашу поступков, которая переполнилась и вызвала гнев (вроде бы из-за пустяка). Иск Бурдовского и весь шум, поднятый из-за него, — ничто в сравнении с метаниями Настасьи Филипповны, почти безболезненно проходят для князя. Но история эта показывает, вернее, намекает, что и без Настасьи Филипповны князь не донес бы своего света, и без нее дал бы расщипать себя.

Это очень тонкий недостаток, очень близкий к величайшему достоинству, к открытости сердца, и здесь, может быть, проходит черта между Христом и многими «Христа ради юродивыми». Мышкин ни то и ни другое, но есть в нем какая-то неумелость, какая-то чрезмерность в добре, и в этой чрезмерности — начало вины. Совершенство требует меры и невозможно без меры.

Яснее я не могу выразиться. Тут, может быть, даже не грех в обычном смысле слова (т. е. сравнимый с нашими обычными грехами), а какой-то легкий привкус греха, вины. Нам, с нашего уровня, его не с чем сравнить. Чем ближе человек к Богу, тем больше он чувствует себя виноватым. Так говорили люди, во всем остальном очень мудрые, знавшие это. Наверное, они правы в своем чувстве вины, и Мышкин прав в своей исповеди Евгению Павловичу. Но нам лучше бы видеть в Мышкине другое: не то, в чем он грешен, а в чем он праведен, в чем подобен Богу, в чем мы виноваты перед ним, а не перед нашими мерками.

Читая, как гибнет Мышкин, можно видеть его слабость и беспомощность, но можно и другое увидеть: люди, какие они есть, не могли не распять Христа. И всякое подобие Христа тоже обречено. У него, как у Бога, нет Оно, к которому можно повернуться спиной [1], нет Другого, с которым можно су-

[1] Термины «Оно», «Я», и «Ты» — по книге М. Бубера «Я и Ты». См. сноску на с. 236.

диться. Бог не может быть агрессивным, не может наступить на одну тварь, чтобы спасти другую. Для того, кто рассказал притчу о блудном сыне, разница между добрыми и злыми — какая-то другая, чем для нас. Мы все становимся злыми, добиваясь справедливости. И злые тоже вправе требовать справедливости, как тигрица, встретившая бодисатву. Мы можем ослепнуть от страсти и не видеть этого, но Бог всеведущ — и поэтому беззащитен и только бесконечно терпеливо держит перед нами образ красоты, пока мы не увидим, не откликнемся.

Но Бог бесконечен, и его немой голос невозможно заглушить. А человек, услышавший волю Бога и исполнивший ее, конечен и смертен. Он может только свидетельствовать об истине, он не может слишком ревностно, слишком рьяно защищать ее, чтобы тут же не потерять, чтобы не возмутить душу. Только такая, только неагрессивная душа прозрачна. И поэтому в обществе недорослей (в нашем обществе) она обречена. Поэтому Антоний бежал в пустыню. А те, кто не бежал, — гибли. Но, погибая, они все же свидетельствуют об истине. Роман Достоевского — одно из таких свидетельств. Он вызвал страстное желание защитить Мышкина, и это, вероятно, лучшее, что писатель может сделать.

Мне лично особенно дорого в Мышкине то, что он стихийно знает истину, которую Достоевский иногда угадывал, а иногда терял: что невозможно и не нужно подражать Соне или мужику Марею, кроме одного — движения вглубь, во внутренний мир, к Богу. Князь может (и должен) найти свой путь, с уровня своей свободы, не прибедняясь и не стараясь повторить Соню. Так же, как Соня не может двигаться иначе, чем она это делает, оживляя верой заученные формы. Тут дело не в том, что выше и что ниже. Может быть, низшее в чем-то выше. Софроний преклонился перед малограмотным Силуаном и убедил меня, что правильно сделал. Можно и так. Но можно и иначе. И Мышкин говорит о Боге, не повторяя ни одной затверженной формулы, возрождая только общий склад того языка притч, на котором говорил Христос (тоже не повторявший Писания). Ничего от горы или от храма — все только от Духа и Истины. И Дух веет, где хочет, и вера живет по ту сторону вероисповеданий...

1973—1974

ВОКРУГ ИСПОВЕДИ СТАВРОГИНА И «КРЕЙЦЕРОВОЙ СОНАТЫ»

Введение

Общая особенность Достоевского и Льва Толстого — то, что любая проблема, которую они ставят, имеет духовные измерения и, в конечном счете, есть духовная проблема. Это верно и в отношении Исповеди Ставрогина и «Крейцеровой сонаты» — текстов, в которых на первом плане тема жестокого сладострастия, почти запретная в XIX веке (и модная в XX веке).

Для обоих писателей свобода от искушений духа и плоти была частью общего великого вопроса о свободе. О свободе прихотей и свободе целостной души. Однако у Достоевского подполье больше обнажено[1]. Соблазны мнимых чувственных желаний и мнимой духовной свободы в Исповеди Ставрогина прослежены до той глубины, где они сплетаются в одну неразрывную ткань. У Толстого, в «Крейцеровой сонате», — не так. Речь идет, на первый взгляд, только об одном — о взрыве чувственности. Совокупный мир позднего Толстого приходится достраивать — непосредственно он в одном тексте не дан.

После кризиса на рубеже 80-х годов рассудок Толстого, теряя власть над целым, рассек действительность на отдельные куски, в рамках которых могла быть сохранена и даже усилена эта власть, власть автора над пониманием жизни. Воля к власти отсекает отдельные темы друг от друга и создает видимость простых задач, которые сегодня же (без «геологического переворота», о котором мечтал Достоевский) можно разрешить. Отсеките чувственность, говорит Толстой в «Крейцеровой сонате», и человек сразу шагнет к нравственному совершенству.

Толстой — хирург, ему все время хочется что-то отсечь. Отсечь тонкости цивилизации, оперу, литургию, медицину, любовь.

---

[1] См. главу «Точка безумия в жизни героя Достоевского».

Синдром молодых супругов и аскеза

«Крейцерова соната» — одно из самых резких (и наименее глубоких) созданий Толстого. Непосредственного столкновения с вечностью, поражающей в «Смерти Ивана Ильича» или в «Записках сумасшедшего», в рассказе Позднышева нет. Бог появляется только в Послесловии, и это какой-то скучный бог. Не бездна мистиков, в которую проваливается разум, не образ бесконечной любви, а отвлеченная идея, этический постулат совершенства, из которого делаются логические выводы. Старость Толстого, этот Рим, который требовал подлинности последнего дыхания, обернулся в Послесловии сухой актерской читкой, не Толстым, а, скорее, толстовством. Сейчас трудно понять, что так захватило читателя 90-х годов. Скорее всего — смелость мысли автора, его дерзкое нарушение заговора молчания вокруг секса... Не пластика образов захватила (как в «Войне и мире» или «Анне Карениной»), а страстное отношение автора к его удручающе ординарным героям. Поэтика «Крейцеровой сонаты» напоминает поэтику антиутопий XX века. Чем ординарнее герой, тем больше саднит в душе (вот до чего дошел, может дойти средний человек)... Вывернуто наружу банальное в любви, власть мелких бесенят плоти, известная почти каждому, и каждый, кто не справился с этими бесенятами, чувствует себя пригвожденным к позорному столбу.

Рассказчик «Крейцеровой сонаты» запрограммирован, как альфа, бета, гамма и дельта в романе «О, дивный новый мир» Олдоса Хаксли. Он рожден женщиной, а не выведен в колбе. Но мысли и чувства его стандартизованы до уровня гомункулусов Хаксли. Он влюбляется, потому что в толстовской антиутопии (в противоположность антиутопии Хаксли) принято влюбляться, и испытывает какое-то слабое подобие личного чувства. Он женится, потому что все женятся. Но что делать дальше? У Хаксли стены подсказывают мужчине и женщине сексуальное поведение, а герой и героиня Толстого предоставлены самим себе.

Позднышев подчеркивает роль своих привычек, приобретенных в публичном доме. Однако тема «Крейцеровой сонаты» древнее публичного дома. Она есть уже в мифе о зубастом влагалище. В шиваитской интерпретации мифа демон чувственности, Ади, рождается от брачных игр Шивы и Парвати. Подобно шаману, он может менять обличье и пол. Приняв облик Парвати, Ади хочет извести Шиву, но

Шива разгадывает план демона. Молния Шивы проскакивает сквозь сомкнувшиеся зубы и убивает чудовище. После этого Парвати возвращается, и семейное счастье божественной четы восстановлено.

Текст шиваитской пураны не похож на «Крейцерову сонату», но за обоими стоит, мне кажется, одно: синдром молодых супругов. Довольно распространенный синдром, который иногда (как у Позднышева) приобретает катастрофический характер. Чувственность, раскованная браком, профанирует и разрушает любовь, отымает от любви ее святыню и сохраняет только привычную близость двух товарищей по постели. Без сдержанности, хранящей место для тонких и тихих движений сердца, связывающих человека с человеком, любовь гибнет, облако нежности рассеивается, и отношения супругов сводятся, по словам несчастного Позднышева, к уровню постоянной связи с проституткой, которая всегда под рукой и с которой намного увеличивается возможность выматывающих и отупляющих человека излишеств.

У героев «Крейцеровой сонаты» нет ни викторианской чопорности, ни поэтической меры. И ограничением становятся ссоры. Перестав разговаривать друг с другом, супруги отдыхают, потом (снова почувствовав желание) мирятся. Ссорясь, супруги дерутся своими детьми, то есть упрекают друг друга дурным воспитанием своих любимцев. Любовь к детям, святая для раннего и зрелого Толстого, оказывается в «Крейцеровой сонате» еще одной разновидностью эгоизма. И эгоизм матери, истерически преувеличивающей болезни детей, сталкивается с эгоизмом отца, которому хотелось бы вовсе не думать о здоровье детей. За идеалом спокойной курицы, у которой подох цыпленок, высовывается автор, для которого любая семья стала бременем.

Так за проблемой пола выступает еще одна: проблема эгоизма. Ни Позднышев, ни его жена не умеют взглянуть на конфликт глазами другого, перешагнуть через замкнутость на себе. Близость не сблизила их. И если бы вдруг снять теперь сексуальную напряженность — они продолжали бы ссориться. Им просто нечего делать вместе. Им не удалось восстановить в браке то чувство родного прикосновения, которое было у ребенка с матерью и должно заново сложиться у супругов (как сказано в Книге Бытия: «да оставит человек отца и мать и прилепится к жене своей»). А без этого родного прикосновения, без общей души семьи —

оболочка семейной жизни тягостна, и враги человеку домашние его.

История семьи Позднышевых — это воронка нарастающей враждебности, углубляющейся трещины брачной жизни. Половая энергия женщины резко меняется в зависимости от ее плодовитости. Когда Позднышева носит, кормит, не спит ночей с больным ребенком, роль любовницы ей часто невмоготу, и ее перенапряженная нервная система становится источником истерических взрывов. Но в другие периоды устает муж. Прямо это нигде не сказано, но жалобы Позднышева иногда напоминают Агура, сына Иакеева, слова которого включены в Книгу притч царя Соломона (гл. 30, стихи 15 и 16):

«У ненасытимости две дочери «Давай, давай!». Вот три ненасытимых, и четыре, которые не скажут: «Довольно!»

Преисподняя и утроба бесплодная, земля, которая не насыщается водою, и огонь, который не говорит: «довольно!»

За прошедшие тысячелетия прибавилось только одно новое обстоятельство: «мерзавцы-доктора» (Л. Толстой), рекомендующие своим пациенткам противозачаточные средства. Пока Позднышевы молоды и плодовиты, периоды мужского перенапряжения уравновешиваются циклами беременности, родов, кормления. Но потом жена перестает рожать, а муж стареет. Ее женский расцвет совпадает с его упадком, и от малой и несовершенной любви падает огромная тень ревности. Позднышев чувствует облако желания, которым окружена его жена, им же разбуженная, выведенная из равновесия девственности и оставленная без любви. Он смутно угадывает, что ей нужно что-то вроде музыки прикосновения, а не только привычные чувственные отношения, и в то же время сводит дело к порочному капризу и к красным губам Трухачевского. Он, не сознавая, знает, что не было у него никогда отношения к своей страстной силе как к материалу, из которого должна быть создана духовная мелодия, — и с ненавистью угадывает в музыке то, чего ему не хватало. А Толстой вторит своему герою в ненависти к искусству и к любви.

Рассуждения Толстого меня решительно отталкивают. Но так же отталкивала джатака об обезьяне, посетившей мир людей, — с ее ненавидящим взглядом на семью, на брак, на само тело женщины, на ее груди, вскармливающие младенца. Все это в джатаке (и в «Крейцеровой сонате») вызывает отвращение, почти физическую тошноту. Это идейное искусство монахов, собирающих в уме все

гадкое, что можно вспомнить о семье и женщине (потому что для них, на их пути, семья и женщина — только соблазн). Это искусство тех, для кого аскеза не легка, не радостна, а связана с насилием над собой, с надрывом. И «Крейцерова соната» — след глубокого надрыва, пережитого поздним Толстым.

На пороге старости, так и не сумев преобразить свои страсти, Толстой решается вовсе отсечь страстное начало в человеке, оскопить культуру, убить саму идею любви. В Послесловии он срывает с любви все и всяческие маски с такой же резкостью, как в «Войне и мире» — с оперы и в «Воскресении» — с литургии.

«Влюбление и соединение с предметом любви (как бы ни доказывать противное в стихах и в прозе) никогда не облегчает достижения достойной человека цели, но всегда затрудняет его». А потому лучше всего избегать близости, а если эта гадость все же случилась, то следует «стремиться вместе к освобождению от соблазна, очищению себя и прекращению греха» («Послесловие», тезис 5),

Первая моя читательская реакция — поскорее отложить в сторону этот неприятный текст. Но если взглянуть на «Крейцерову сонату» как на след мучительного надрыва, как на фрагмент, на часть трагического целого творчества позднего Толстого, то оценка рассказа меняется, и то, что в нем неприятно поражает, становится необходимой деталью, захватывающей ум и душу.

Чтобы понять духовную основу «Крейцеровой сонаты», надо прежде всего отбросить ложное обоснование, которое дается в Послесловии. Толстой оперирует там отдельной, вырванной из контекста, евангельской фразой: «всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем» (Матф., 5, 28). Но Христос благословил брак в Кане Галилейской. Что же Он осуждал? Раздевающий взгляд, взгляд на женщину как устройство для сексуального наслаждения мужчины. Пафос Нагорной проповеди — не в замене одного поступка другим (брака — безбрачием), а в переносе акцента с поступков на помыслы, из которых поступки родятся.

Христос говорит: «Не думайте, что Я пришел нарушить закон или пророков, не нарушить пришел Я, но исполнить» (Матф., 5, 17). Это предшествует всем Его мнимо отменяющим формулам: «сказано древним... а Я говорю вам». Они ничего и не отменяют, а только требуют внутреннего, духовного исполнения закона. Христос не отверг ни Книги

Бытия, ни Песни Песней, ни Книги Руфь. Он не утверждает, что всякая близость мужчины и женщины — гадость и грех. Он указывает на возможность безбрачия для тех, кто целиком захвачен духовным горением, до невозможности перебить его земным романом, но нигде не говорит, что это путь для всех.

Аскетическое христианство средних веков вознесло материнство — и принизило любовь мужчины и женщины. Но если говорить о возможностях извращения, то они есть и в материнской любви. Мать может любить слепо, безнравственно, любить убийцу, насильника, негодяя. Во встрече мужчины и женщины больше возможностей духовного выбора. Половая любовь может быть порочной, если раскалывает личность, растлевает тело, оторванное от души, становится порабощенностью инфернальным изгибчиком — как в увлечениях Мити Карамазова и в рассказе Толстого «Дьявол». Но она может быть и чистой, непорочной, святой, может быть созерцанием вечного света в другом, как в иконе, прикосновением к нему, как причастию. Ранке говорил, что все эпохи находятся в самостоятельном отношении к Богу. Так и здесь. Близость мужчины и женщины и любовь к детям — две сферы, каждая из которых находится в самостоятельном отношении к Богу. Владимир Соловьев, споря с Трубецким о смысле любви, толкует христианство лучше, чем Лев Толстой.

Однако у Толстого был свой опыт — и своя теория. Вечное в его опыте всегда какое-то безликое, огромное, несоизмеримое с человеком. Это высокое небо князя Андрея под Аустерлицем. Это бесконечность, потрясшая Левина. Радостное причастие этой вечности невозможно — ни в любви, ни в обряде. Мне кажется, что описание любви в «Крейцеровой сонате» и литургии в «Воскресении» — внутренне родственны. Неизмеримая высота разрушает любой обряд, любую попытку выразить плотским прикосновением вечное чувство.

Толстой никогда не переживал вечное как внутренний свет, освящающий плоть; только как бездну, в которой конечное тонет. Эта метафизика чувства — одна из важнейших причин, толкавшая его на войну с культурой (были и другие причины, действовавшие в том же направлении. Я разбирал их в статье «Толстой и Восток». Было несовпадение между личностью Толстого и культурными системами, утвердившимися в России, — византийской и западной. Было чувство связи с народным миром, внутренне не

покорившимся ни Москве, ни Петербургу. Была захваченность руссоизмом. Какой из этих факторов важнее, можно спорить, но результат их взаимодействия очевиден). Толстой отбрасывал культуру, противоречившую его личному опыту, как ложь, фальшь. Он замкнут на своем личном опыте, он смотрит на традиции культуры, как благородный дикарь, придуманный просветителями XVIII века.

В личном опыте Толстого банальность семейной жизни повисла, как гиря на шее, при всех попытках подойти к истинному, глубинному, вечному. Пока он был молод, он разбрасывался, не мог отказаться от полноты жизни, от чувства значительности всего ощутимого, осязаемого, вдыхаемого, от пантеистического восприятия мира без всяких иерархических ступеней. Но старость надвигалась, отымала и время, и силы. Но история становилась эсхатологией. И вот пришлось выбрать, как много раз до этого выбирали аскеты: или семейная жизнь, в которой для Бога нет места, в которой Бог стиснут и заглушен, — или Бог, истина, духовная жизнь — без семьи. В Индии это не вызвало бы скандала. Там брахман, дождавшись зрелости своих сыновей, может уйти в лес, в обители отшельников, искать бессмертия. В России «Крейцерова соната» была бунтом одиночки — со всеми накладными расходами, со всей, как сказал бы Гегель, неразвитой напряженностью принципа. Прежде чем бежать из Ясной Поляны, надо было уйти из семьи идейно, надо было убедить всех (и прежде всего самого себя) в оправданности такого шага. То, что между «Крейцеровой сонатой» и бегством Толстого прошло целых двадцать лет, показывает, как это было не просто.

В ряде поздних созданий Толстого тезисы Послесловия подвергаются художественной проверке. И оказывается, что можно отсечь грубый соблазн, но сбивает с пути чувство жалости к дурочке[1]. Рассказ «Отец Сергий» был, вероятно, задуман как испытание византийского аскетизма; он оказался испытанием и толстовского аскетизма. В романе «Воскресение» совесть заставляет соблазнителя переступить через все сословные предрассудки и жениться на соблазненной им девушке. Но Катюша Маслова не принимает жертвы без любви. А если существует любовь, то вся концепция «Крейцеровой сонаты» ставится под вопрос.

---

[1] А может быть, и чувство уверенности в себе после преодоления первого соблазна. Толстой полемически подчеркивает именно это; но я исхожу из всей логики образа.

Наконец, пантеизм Толстого иногда находит щель, в которую он может вернуться. Человек — работник, приставленный к делу спасения своей души, но у лошади такой нравственной задачи нет. И вот лошадь становится рассказчиком и говорит нам, что половая сила — великая жизненная сила, и утрата ее не вовремя, в молодости, — большое несчастье. Лошади Толстой разрешает полноту естественной жизни, и Холстомер оказался поэтичнее и почти что человечнее большинства двуногих персонажей позднего Толстого, — и безнравственных, и нравственных.

Общие рамки, намеченные в «Крейцеровой сонате», остаются, однако, без изменения. У Толстого просто не было другого выхода. Не сумев духовно преобразить семейную жизнь, он должен был ее отбросить, хоть в старости, хоть на пороге смерти. Это достойное решение, и перед ним надо склониться, как перед уходом Гаутамы из своего дворца, когда родился его первенец Рахула. А слова, которые говорит Позднышев и автор Послесловия, — скорее междометия, выкрики страсти, чем философия. Это накладные расходы мучительно трудного поступка. «Лев Толстой во вторую половину своей жизни — молчальник, самые поучения которого едва ли выражают тысячную часть того, для чего у него уже не было слов. Самая его ясность и простота таит в себе множество переносных смыслов; он становится тут живой загадкой человеческого творчества; с ним спорят все, опровергают толстовство — эту бледную тень живого Толстого, — и сотый раз доказывают несостоятельность самого Толстого, но к нему влекутся; не слова его, а он сам — магнит, притягивающий весь мир. Все многообразие умственных, нравственных и художественных течений, шумно оспаривающих друг друга, — и Лев Толстой, молчаливо засевший где-то в полях за «Кругом чтения». Какая несоизмеримость».

«Ясно, как Божий день, что его легко опровергнуть; вот что только странно: после опровержения учения Толстого — это учение представало лишь в более привлекательном свете. Было ясно, что дело не в нем, а в самом Толстом... Толстовская проповедь говорила не тем, чем она хотела быть... не словом, а молчанием; молчала же в Толстом тайна жизненного творчества»[1].

Сила мысли Толстого — не в рецептах, а в поставлен-

---

[1] Белый А. Трагедия творчества: Достоевский и Толстой. Letchworth — Herts, 1971/1977, Russian Titles for the Specialist, № 15, p. 42, 44.

ных вопросах. Вопрос, поставленный в «Крейцеровой сонате», глубоко серьезен. От него нельзя отмахнуться. И у Достоевского мы находим тот же вопрос почти во всех его романах: насколько глубоко проклятие греха, лежащее на отношениях двух полов? И может ли грех быть преодолен без разрыва между мужчиной и женщиной?

Когда Ставрогин называет сладострастие зверским, это не совсем честно по отношению к зверям. Далеко не у всех животных половое влечение грубо и не признает никаких ограничений. Как раз наоборот: повсюду мы находим свои нормы брачных игр и семейных отношений — от вакханалий у змей (которые не спариваются, а клубятся, устраивают групповой секс) до глубокой и долгой привязанности друг к другу пары лебедей. То же многообразие норм и обрядов повторяется на ранних ступенях культуры. У каждого племени — свои обычаи, иногда чрезвычайно поэтичные.

Но Ставрогины и Позднышевы живут в век, когда образованность расшатала традиции. Это мнение купца, с которым беседуют интеллигентные пассажиры в начале «Крейцеровой сонаты», совершенно справедливо. По Домострою, есть простое средство против семейных драм: дать женщине укороту, забить ее до совершенного послушания. Но вот приходит свобода личности — и все разваливается.

Свобода развитой личности постоянно создает новую иерархию, основанную на любви. Свобода неразвитой, несформированной личности разрушает всякую иерархию, становится анархией желаний, вольной волюшкой, и чувство растворяется в чувственности, и любовь теряет свои духовные измерения. Мы подходим, таким образом, к клубку проблем, которые скрыты в «Крейцеровой сонате» и вынесены на первый план в Исповеди Ставрогина.

Красный паучок

На планете Смешного человека была любовь и рождались дети, но не было жестокого сладострастия. Страсть вырастала из нежности и возвращалась к нежности. Но вот пришел Смешной человек и все испортил...

Как это получилось, Достоевский в своей притче подробно не описал. Но тексты его комментируют друг друга. И загадка порчи раскрывается в Исповеди, которую Ставрогин приносит Тихону:

«Мне приснился совершенно неожиданный для меня сон, потому что я никогда не видел в этом роде. В Дрездене, в галерее, существует картина Клода Лоррена, по каталогу, кажется, «Асис и Галатея», я же называл ее всегда «Золотым веком», сам не знаю, почему...»

Сон, больше известный по рассказу Версилова, кончается у Ставрогина так:

«Ощущение счастья, еще мне неизвестного, прошло сквозь сердце мое даже до боли. Был уже полный вечер, в окно моей маленькой комнаты, сквозь зелень стоящих на окне цветов прорывался целый пук ярких косых лучей заходящего солнца и обливал меня светом. *Я* поскорее закрыл опять глаза, как бы жаждая возвратить миновавший сон, но вдруг, как бы среди яркого-яркого света я увидел какую-то крошечную точку. Она принимала какой-то образ, и вдруг мне явственно представился крошечный красненький паучок. Мне сразу припомнился он на листке герани, когда так же лились косые лучи заходящего солнца. Что-то как будто вонзилось в меня, я приподнялся и сел на постель...

Я увидел перед собою (о, не наяву! если бы это было настоящее видение!), я увидел Матрешу, исхудавшую и с лихорадочными глазами, точь-в-точь как тогда, когда она стояла у меня на пороге и, кивая мне головой, подняла на меня свой крошечный кулачонок. И никогда ничего не являлось мне столь мучительным! Жалкое отчаяние беспомощного десятилетнего существа с несложившимся рассудком, мне грозившего (чем? что могло оно мне сделать?), но обвинявшего, конечно, одну себя! Никогда еще ничего подобного со мной не было *. ...Мне, может быть, не омерзительно даже доселе воспоминание о самом поступке. Может быть, это воспоминание заключает в себе даже и теперь нечто для страстей моих приятное. Нет — мне невыносим только один этот образ, и именно на пороге, с своим поднятым и грозящим мне кулачонком, один только ее тогдашний вид, только одна тогдашняя минута, только это кивание головой. Вот чего я не могу выносить, потому что с тех пор пред-

* Тут приходится перебить текст: парой страниц раньше сообщалось, что Матреше 14 лет. Путаница в возрасте придает всей истории бредовый характер, Достоевский вспоминает не действительный случай, а кошмар, бред, в котором девочке может быть и 14, и 10, и даже 5 лет (как в бреду Свидригайлова). — *Г. П.*

ставляется мне почти каждый день *. Не само представляется, а я его сам вызываю и не могу не вызывать, хотя и не могу с этим жить. О, если б я когда-нибудь увидал ее наяву, хотя бы в галлюцинации!»[1]

Паучок в видении удваивает паучка, на которого смотрел Ставрогин, когда Матреша ушла вешаться в чулан: «взял книгу, но бросил и стал смотреть на крошечного красного паучка на листе герани и забылся...», и потом: «подымаясь на цыпочки (чтобы разглядеть, как Матреша повесилась. — *Г. П.*), я припоминал, что когда сидел у окна и смотрел на красного паучка и забылся, то думал о том, как я приподнимусь на цыпочки и достану глазом до этой щелки».

Образы пауков преследуют героев Достоевского: маленькая комната, вроде деревенской бани, и в углу пауки. Красный паучок Ставрогина. Два паука в одной банке. Я думаю, сладострастное насекомое, с которым сравнивал себя Митя, — тоже паук. И, наверное, красный. Как карамазовский уголек в крови.

Я несколько раз слышал на войне, от офицеров, которых не могу подозревать в чтении Шиллера: «натешился, как паук» (в подлиннике — другой глагол). Видимо, за поговоркой стоит архетип. Паук — образ души сладострастника. Свидригайлов осужден вечно созерцать этот образ и — как бы из глубины ада — признает высшее решение справедливым.

В «Сне смешного человека» роль паука, разрушающего счастливый мир, играет сам герой. Преступление потрясает его, как Раскольникова, и он возвращается на землю с надеждой найти обиженную там девочку и восстановить общее счастье (неважно, как обижена девочка; тут логика мифа: образ имеет некоторые скрытые измерения, выступающие наружу в других видениях и кошмарах). «Сон смешного человека» и Исповедь Ставрогина комментируют друг друга. Жестокое сладострастие — один из основных источников зла на земле. Жестокость поддерживает сладострастие и сладострастие — жестокость. Однако именно здесь цепь зла может быть прервана — не реформатором, не пророком, а каждым человеком, без общественных перемен, результаты которых трудно предвидеть, и без необычайных

---

* Иначе говоря: Ставрогин остается верен идее своего поступка. Но его мучит (как Раскольникова) образ совершенного. — *Г. П.*

[1] Галлюцинация — это болезнь. А Ставрогина мучит совесть. Это хуже. Мучит столкновение между идеей и образом, раскалывающее сознание.

талантов. Именно здесь можно научиться быть счастливым с другим человеком, с ближним, и делиться с миром своим чувством счастья, а не комплексами и неврозами. И хотя счастье не высшая нравственная цель, но без умения быть счастливым и высшие нравственные ценности становятся недостижимыми, и воля растрачивается на борьбу с препятствиями, которые сама себе создает. С препятствиями, которые счастье превращают в ничто. Разумеется, не только семейное счастье. Но именно в этой скромной области человек без особого дара — художника, учителя, духовидца — может быть творцом, создать новый источник счастья. Здесь он может отдавать то, что взял от природы и от искусства, и не только радоваться тому, что создано до него и без него.

На одной чаше весов — Асис и Галатея, золотой сон человечества, планета Смешного человека, на другой — красный паучок. И один этот паучок способен заткать своей паутиной мир, облитый косыми лучами заходящего солнца, и ничего не останется, кроме свидригайловской маленькой комнаты, вроде деревенской бани, или ставрогинского глухого ущелья, навечно, до второй смерти.

Душа, высосанная красным паучком, порывается отомстить всему миру. Искаженная душа становится деспотом и любит быть мучителем. И образ этой души — судьба искалеченной женщины. «Душа ведь женщина», — сказал Мандельштам. Мужчина, развращая женщину, создает фурию, которая питается незримой материей человеческих мук. Это личный опыт обоих писателей, их личная боль и источник познания, из которого выросло очень много.

За отношением Вани с Наташей и Нелли, Мышкина с Настасьей Филипповной, Алеши с Лизой все время стоит Смешной человек, ищущий свою обиженную девочку, стоит сам Достоевский, чающий воскресения безвозвратно погубленного, возвращения приснившегося ему рая. Без этой мечты искусство его потеряло бы часть своей духовной силы. И есть сцены, когда на минуту мечта становится правдой, когда сладострастник вдруг освобождается от своего наваждения. Это коснулось даже Свидригайлова, когда он отдает Дуне ключ. Но ярче всего сцена преображения Мити и Грушеньки в Мокром.

Потрясенный мнимым убийством Григория, решившись умереть, Митя хочет только увидеть Грушеньку перед смертью, он признает ее право любить прежнего, бесспорного, и когда Грушенька вдруг отвечает ему любовью на лю-

бовь, сладострастие совершенно теряет свою власть. Сцена в Мокром, когда Митя и Грушенька остаются одни, переносит нас на планету Смешного человека. Чувство, захватившее сердце целиком, безо всякого усилия получает власть над чувственностью, не дает ей вырваться на волю в грязном трактире. И в Грушеньке все инфернальное вдруг исчезает, уступает место простому сердечному порыву. Победа достается не скопчеству, а любви.

Но именно любви у Ставрогина никогда не было. И поэтому нет в нем внутренней силы, способной толкнуть к преображению, и все дары оказываются бесплодными. Характер Ставрогина как бы комментирует 1 Послание к Коринфянам апостола Павла:

«Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я медь звенящая или кимвал звучащий.

Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, то я ничего.

Если я раздам все имение мое, и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, то нет в том никакой пользы» (1 Коринф., 13, 1—3).

Там, где нужна любовь, Ставрогин остается ангелом церкви Лаодикийской, — ни холодным и ни горячим. И потому конец Ставрогина сбрасывает его до уровня Свидригайлова: усталость от разврата, опустошенность, галлюцинации, самоубийство. Однако это сходство скорее двух трупов, чем двух жизней. На своем пути, так, как он раскрывается в ночных разговорах и в Исповеди, Ставрогин не укладывается ни в какие рамки — и в высоком, и в низком. Он ошеломительно широк. Настолько, что уже и осуществиться не может: слишком широк, чтобы оставаться личностью, рассыпается, разваливается на легион бесов.

Ананасный компот

Свидригайлов захвачен одной похотью — плоти. Похоть власти его слабо затронула, похоть интеллектуального эксперимента — почти не коснулась. Пока не стали мучить призраки, он о метафизических вопросах и не думал, с Богом не спорил. А в Ставрогине всё — метафизический вопрос и спор с Богом, и все три похоти [1] сплелись в один клу-

[1] По Августину: libido carnalis, libido dominandi, libido curiositas. См. главу «Точка безумия».

бок. Нельзя вывести из одного сладострастия желание довести Матрешу до самоубийства[1]. Во всяком случае, сильный темперамент никак не мог толкнуть к этому. Скорее упадок половой силы. Иван Грозный смолоду портил девок, но без особенного садизма; а на старости садизм стал ему необходим, чтобы почувствовать себя мужчиной[2].

У Ставрогина нет никакого специфического стремления к девочкам. Опьяняет возможность сделать зло. Подвернулась Матреша — так Матреша. Подвернулся бедный чиновник — так вытащить у него из вицмундира всю получку, 35 рублей с копейками. С Матрешей выходит острее, потому что нравственное зло соединяется с физическим наслаждением (а этого в краже нет: пальцы никакого наслаждения от осязания портмоне не испытывают). По той же причине язык использует глагол близости для передачи идеи насилия, унижения, угнетения, при которых половые отношения решительно немыслимы и не мыслятся.

Ставрогина вдохновила сцена, когда хозяйка больно, до рубцов высекла свою дочь розгами. Желание, видимо, возникло из переклички ударов розги по обнаженным ягодицам и эротических воспоминаний. Но порку Ставрогин спровоцировал до того, как Матрешу заголили. Желание зла пришло раньше, чем мысль придать этому злу эротический облик. Никакого непосредственного влечения Матреша у Ставрогина не вызывала. Во всяком случае, из текста ничего подобного нельзя вывести. Грех Ставрогина здесь прямо противоположен грехам Гумберта Гумберта в романе «Лолита» и безымянного героя стихотворения Набокова «Лилит»:

От солнца заслонясь, сверкая
Подмышкой рыжею, в дверях
Вдруг встала девочка нагая
С речною лилией в кудрях,
Стройна, как женщина, и нежно
Цвели соски, и вспомнил я
Весну земного бытия,
Когда из-за ольхи прибрежной,
Я близко-близко видеть мог,
Как дочка мельника меньшая
Шла из воды, вся золотая,
С бородкой мокрой между ног...

---

[1] Если здесь было сладострастие, то духовное, связанное с медитацией, с гордыней прикосновения к абсолюту.

[2] Во всяком случае, так это описано в романе М. Харитонова «Два Ивана».

Сравните описание Матреши: «она была белобрысая и весноватая, лицо обыкновенное, но очень много детского, и тихого, чрезвычайно тихого».

И в ответ на ласки Ставрогина Матреша только по-детски смеется. Мать, по-видимому, не слишком ее баловала...

В Матреше нет ничего способного вдохновить сладострастие, кроме сладострастия садиста (ударить ребенка, убить ребенка). Вдохновило мучительство: «Матреша от розог не кричала, но как-то странно всхлипывала при каждом ударе. И потом очень всхлипывала, целый час».

Целый час. А Ставрогин сидел и впитывал в себя эти всхлипывания. Совсем как Лиза Хохлакова в своем воображении — стоны распятого младенца (четыре часа). И ела при этом ананасный компот, то есть соединяла духовное сладострастие зла с физической сладостью. Именно в этот миг Ставрогин решил соединить распятие с компотом, только по-мужски и не в воображении, а на самом деле.

Герою Набокова страсть обещала рай, а завела в ад. Так кончается и роман, и стихотворение «Лилит»: «и понял я, что я в аду». Гумперт Гумперт и его безымянный двойник патологичны сексуально, но духовно бесхитростны: ад их отталкивает. Ставрогина именно ад, адское влечет к себе.

Ставрогин тогда «жил в Петербурге, предаваясь разврату, в котором не находил удовольствия». Не находил, потому что пресытился. Устал. В одной комнате он принимал одну любившую его даму, «а в другой ее горничную, и некоторое время был очень занят намерением свести их обеих так, чтобы барыня и девка у меня встретились при моих приятелях и при муже». Сюжет из «Опасных связей» Шодерло де Лакло, только там сводят трех дам, а герой Достоевского устраивает скандал, смешивая сословия. Еще одна деталь: после надругательства над Матрешей Ставрогин заново почувствовал влечение к горничной: «я приласкал Нину и запер дверь к хозяйке, чего давно не делал, так что Нина ушла, совершенно обрадованная». Привкус садизма возвращает близости утраченный интерес.

Усталая чувственность героя вспыхивает только от возможности сделать зло; не чувственное опьянение ведет, при известных обстоятельствах, к злу, а все наоборот: искушение зла вызывает чувственное опьянение.

«...В ту самую минуту, когда хозяйка бросилась к венику, чтобы надергать розог, я нашел ножик (за пропажу которого девочку собирались сечь. — *Г. П.*) на моей кро-

вати, куда он как-нибудь упал со стола. Мне тотчас пришло в голову не объявлять, для того чтоб ее высекли. Решился я мгновенно: в такие минуты у меня всегда прерывается дыхание».

Точку безумия Ставрогина я чувствую именно в последней фразе: «в такие минуты у меня всегда прерывается дыхание». Отчего? У хозяйки могло накопиться раздражение, усталость, а сорвать зло не на ком, кроме Матреши, — это просто понять. Тут легко представить себе частные причины (хотя, скорее всего, не все к ним сводится). Но где у Ставрогина частные причины для такого захлеба зла? Достоевский, работая над текстом, выкинул все попытки частного объяснения. В черновиках главы «У Тихона» архиерей бранит Ставрогина за барское воспитание, за беспочвенность. В окончательном варианте главы этих упреков нет. Подчеркивается свобода воли героя.

«...Никогда <...> чувство не покоряло меня всего совершенно, — пишет Ставрогин, — а всегда оставалось сознание, самое полное (да на сознании-то все и основывалось!). И хотя овладевало мною до безрассудства, но никогда до забвения себя. Доходя во мне до совершенного огня, я в то же время мог совсем одолеть его, даже остановить в верхней точке, только сам никогда не хотел останавливать. <...> Я всегда господин себе, когда захочу. Итак, пусть известно, что я ни средой, ни болезнями безответственности в преступлениях моих искать не хочу».

Демон превратности

Среда у Достоевского — только условие, обстановка — никогда не причина преступления. И усталость, и нравственное отупение от разврата — только условия. Так же, как бедность Раскольникова. Решает свободная воля.

Мне кажется, что волю Ставрогина захватывает некая тень. Смысл этой тени я постараюсь постепенно раскрыть, но первый подход к ней — понятие тени у К. Г. Юнга. Романтики называли это демоном превратности. Вдруг какой-то голос начинает подсказывать разрушительные и саморазрушительные поступки. Это не инстинкт, скорее порча инстинкта, расстройство психического аппарата. А может быть, это данный нам знак

сердечной пустоты. Когда сердце человека до краев полно, тени нет. Когда разум человека не принимает нашептывания тени, она почти бессильна. Но если сердце пусто, а разум сбит с толку, тень разрастается, и вся сила души становится силой тени. Откуда бы они ни взялись, эти тени — психическая реальность. Юнг нашел многочисленные следы их в мифологии разных народов. Это один из его архетипов, то есть нечто, лежащее в коллективном бессознательном, какой-то внеличный фактор душевной жизни.

Ставрогина отличает не то, что он прислушивается к тени (мы все иногда к ней прислушиваемся), а только исключительная, потрясающая сила демонических внушений. Это отчасти предрасположенность, но еще больше следствие неоднократного выбора, черта благоприобретенная. Ставрогин и подобен Достоевскому, и противоположен ему. Настолько подобен, что писателя и его создание путают и приписывают преступление, в котором кается Ставрогин, самому автору. С тем же успехом, впрочем, можно приписать Достоевскому кражу получки из вицмундира бедного чиновника, и убийство двух человек на дуэли, и все остальное. А также убийство Алены Ивановны топором (некоторые простодушные читатели и это считали автобиографией).

Для Достоевского, с его пониманием ответственности человека за свои помыслы, исповедь Ставрогина есть его собственное покаяние, обличение собственной тени. Но это покаяние в помыслах, а не в поступках. Поступок, может быть, стоит за одной глухой фразой: «с одной женщиной я поступил хуже, и она оттого умерла». Здесь, может быть, воспоминание о собственном грехе перед Сусловой, об искажении ее души. Но было бы непростительной ошибкой смешать две личности. Достоевский сознанием и волей противится бесовскому искушению. В том числе — работая над текстом. Каждый его роман есть борьба с бесами. Не всегда до полной победы, но борьба всерьез, с напряжением всех сил.

Достоевский противится демону превратности, а Ставрогин присоединяется к нему, принимает искушение всем своим сознанием и всей волей. Страсти иногда запутывают Достоевского, но в решающую минуту он угадывает демона, притворившегося его собственным «я», и отталкивает его. Он не ставит внутреннее на одну доску с внешним, глубокое на одну доску с мелким.

А у Ставрогина иерархии высокого и низкого, внутреннего и внешнего нет принципиально (это вытекает из его понимания свободы). Внутренний голос и в нем говорит, и, может быть, он женился на Хромоножке в одну из таких минут; но тут же говорит тень, нашептывая надругаться над Матрешей, и он принимает голос извне с той же своей покоряющей решительностью.

Трагедия Ставрогина — это трагедия свободной воли, оторвавшейся от своего источника. Об этом хорошо написал Михаил Блюменкранц в дипломной работе «Концепция фантастического реализма Достоевского»:

«Образы Ставрогина, Версилова, Кириллова окружает какая-то глубокая тайна. Они искусились свободой и потому прокляты, они заглянули в бездну, и бездна отразилась в них; они притягивают и одновременно вызывают отвращение. Какое-то темное, запретное знание воплотилось в них. Это самоубийство свободы, достигшей своего абсолюта. Распад духа является платой за раскрепощение души от моральных норм», и я сказал бы (дополняя автора): от потери чувства духовной иерархии, стоящей за моральными нормами. Несколько ранее, в той же рукописи, Блюменкранц пишет: «В результате краха идеи — определенной системы отсчета действительности (тут под идеей мыслится религиозное миропонимание. — *Г. П.*) — утерян единый взгляд на мир; любая позиция относительна, открывается лишь иной срез бытия, нет синтезирующей основы. К такого рода героям можно отнести Раскольникова, Ивана Карамазова, Версилова и прежде всего Ставрогина. Человек сложной внутренней структуры, стремящийся к цельности в себе и в своих отношениях с миром, неожиданно открывает, что цельности нет не только в нем, но и в самом бытии, что можно существовать в нескольких жизненных сферах одновременно, что шкала ценностей — вопрос субъективный, все зависит от точки отсчета».

Мне здесь не совсем нравится слово «открывает». Можно подумать, что Ставрогин действительно открыл что-то подлинное. Но философия героя Достоевского схвачена верно.

Какой-то подступ к загадке Ставрогина можно увидеть уже в двусмысленной улыбке Джоконды или того странного образа Леонардо, который иногда называют Иоанном Крестителем, а иногда Вакхом. Тогда, в XV веке, тоже пошатнулось религиозное мировоззрение, и в

центр мира был поставлен человек со всем, что в человеке есть,— божественным и демоническим, внутренним и внешним. И вот бесконечное развитие богатства человеческой природы обернулось, с одной стороны, созданием прекрасных образов Леонардо, Микеланджело, Рафаэля, Боттичелли; а с другой стороны — отравлениями, тайными убийствами, сожительством с собственной сестрой и другими деяниями в духе Чезаре Борджиа. Снятие всех внешних ограничений показало равные возможности в добре и зле; и в этом зле Возрождение захлебнулось. Творчество Кальдерона — такой же страстный полемический протест против злоупотребления свободой, как в XIX веке — творчество Достоевского.

Однако сходство двух культур — не тождество. В Европе Возрождения Леонардо сам по себе и Чезаре Борджиа сам по себе. Только в одном трагическом герое Шекспира — Гамлете — противоположные мотивы смешались, и душа становится нерешительной от страха перед самой собой. В мире Достоевского это исключение стало нормой. В душе его героев вместилось все сразу, и вот Ставрогин пробует то одно, то другое, — то просветленное юродство, то сладострастие зла, — и все сейчас же бросает. Он ведь не холоден и не горяч. У него нет любви и нет привязанностей. Его «я» плавает над всеми идеями, упиваясь безграничными возможностями своей свободы. Но свобода прихотей не есть свобода души, свободен на самом деле не Ставрогин, а поселившиеся и раскормленные им бесы.

Спиноза писал, что свободно только существо бесконечное, ничем не определенное, кроме самого себя. Тварь же подчиняется внешней необходимости и потому не более свободна, чем камень, брошенный из пращи. Я думаю, что разницу между человеком и камнем Спиноза понимал не хуже, чем его многочисленные критики, но он хотел подчеркнуть, что сравнительно со свободой Бога всякая свобода твари, в конечном счете, нуль.

Человек может быть действительно свободен, если он приобщился вечности, если он перестает быть атомом среди атомов, если он открывает в себе глубину, в которой все едино, все целостно. Есть много уровней нашего движения к целостности и к истинной свободе, и нельзя подняться на более высокий без известной приглушенности низшего. Но в душе Ставрогина нет никакой иерархии, никакого пафоса неравенства тьмы и света.

Ставрогин знает только равноправные мгновения. Иногда — высшие мгновения, но мгновения сменяют друг друга неудержимо, и мгновений мелких, пошлых, поверхностных больше, чем великих. По законам статистики пошлость господствует над подлинностью, высокие помыслы редки, низкие — часты. Равенство мгновений дает перевес низости, пошлости, злу, безобразию. Название романа Достоевского — образ души Ставрогина: не человек, а легион бесов. Личность, расколотая на множество мгновенных «я», иногда — потрясающе высоких, а в массе — как всякая масса, потерявшая структуру.

Бесконечная множественность мгновенных поверхностных «я» — психический факт, от которого никуда нельзя уйти, кроме собственной глубины. Этот факт у большинства людей компенсирует (и маскирует) простая инерция прошлого (привычка) и забывчивость. Например, Лев Толстой, автор «Крейцеровой сонаты», просто не помнит себя, каким он был, когда писал о любви князя Андрея. Новое переживание совершенно перешибает все старые, ничуть не менее высокие, просто давние. Племенные религии оформляют подобные сдвиги обрядами перехода. В Индии они оформлены в концепции четырех возрастов. Но если инерция прошлого совершенно рушится, если человек не только испытывает мгновенность «я», но сознает его и не находит устойчивой глубины, он оказывается перед бездной. Достоевский постоянно бросает своих героев в эту вечную бездну. Он отымает у них верность чужому опыту, которая удерживает среднего человека от падения, он искушает их мнимой свободой, чтобы они познали свободу истинную, глубинную. Одним это удается, а другим нет. Раскольникову в конце концов удается. Ставрогину в конце концов нет. Хотя в иные минуты кажется, что он почти у цели.

Он может испытать потрясающие духовные взлеты: и несотворенный свет созерцать, и сказать, как Достоевский: если бы как-нибудь оказалось, предполагая невозможное возможным, что Христос вне истины и истина вне Христа, то я предпочел бы остаться с Христом вне истины, чем с истиной вне Христа... Но в устах Ставрогина это значит всего лишь: на миг. На миг предпочту Христа. А в другой миг — другую свою прихоть. Безусловной точки отсчета мысль Ставрогина самому Ставро-

гину не дает. Нужно быть Шатовым, чтобы прочесть сказанное со смирением:

Если бы как-нибудь оказалось, что Христос вне истины моего уровня, и истина моего уровня вне Христа, то я лучше останусь с Христом, которого не понимаю, чем с истиной, которую понимаю...

Ставрогин — негатив Достоевского. Достоевский тоже видит сразу бесконечность мгновений, но у него этот круговорот замыкается вокруг вечной оси (Христа) и создает космос, а у Ставрогина и Христос — только мгновение. Все только мелькает. Неподвижного центра нет. И в искушения, которые мучают Достоевского своим ужасом, — в это он спокойно погружен. Распятие захватывает его, в иные минуты, совсем особым образом, желанием повторить это потрясающее дело, но только ведая, что творит, со всей силой сознания и свободой воли. Повторить как образ свободы, свободы от страха Божия.

Это не совсем личный выверт. Здесь есть традиция, и даже целых две: аристократического либертинажа и мистического изуверства, перчатки, брошенной Командору, — и черной мессы, и черной легенды о жидах, вкушающих в своей маце, как в причастии, кровь христианских младенцев.

Обе традиции западные, но вполне обрусевшие, потерявшие свою красивость, до того даже, что Тихон сомневается — не засмеют ли Ставрогина, очень уж низменная обстановка, и ноги у Матреши грязные. И все же дыхание у Ставрогина перехватило не от каприза барской пресыщенной плоти, потянувшей от чистоты к грязи...

Мне приходилось уже говорить в главе «Дети и детское в мире Достоевского», что оскорбление ребенку есть оскорбление Христу, несравненно большее, чем надругательство над иконой. Ставрогин вполне сознает, что бросил вызов небу, что совершает величайшее кощунство. Он говорит о Матреше: «наверное, ей показалось, в конце концов, что она сделала неимоверное преступление и в нем смертельно виновата, — «Бога убила». И именно это говорит девочка в бреду: «я, дескать, Бога убила».

Вот от чего перехватило дыхание у Ставрогина: убить Бога. Убить образ Божий, ставший уязвимым в человеке.

Христианство почитает Сына Божьего как Младенца и как Распятого. Но образ Младенца Христа перекли-

кается с образом христианского младенца. И тень подсказывает — распять христианского младенца и в его образе еще раз распять Христа. Достоевский именно в этом духе редактирует средневековую легенду, возникшую под влиянием многих суеверий и эстетически несовершенную. Жид у него не подмешивает кровь младенца в мацу и не вкушает ее, как своего рода антипричастие, а распинает мальчика[1]. И этот соблазн тут же оказывается соблазном христианской русской души, невесты Алеши. Соблазн удвоен и утроен эротическим соблазном: Ставрогин распинает Христа в Матреше, Лиза Хохлакова хочет распять *мальчика*. Однако богоубийство возможно и без эротики, по крайней мере явной. В подполье Достоевского клубятся все три похоти; какая выступит вперед — дело второстепенное. В какой-то мере богоубийца — Раскольников: он ведь не старушку убивает, а идею, страх Божий, покорность чужому высшему опыту, Моисеевой заповеди «не убий». И убивает образ Божий в самом себе. В какой-то мере богоубийца — Кириллов. Я сперва проглядел Кириллова, но мне напомнили о нем двое друзей, с которыми я поделился планами своей работы. Один написал об этом в письме, и я хочу его процитировать (это опять Блюменкранц):

«Убить Бога в другом, как Ставрогин в Матреше, убить Бога в себе, как Кириллов. Итог один — саморазрушение (духовное и физическое). Потому что убить Бога в другом — это убить и в себе».

Кириллов — образ загадочный, и я долго не мог понять, зачем он стреляется, не безумие ли его идея. Только в духовной атмосфере богоубийства выстрел приобретает смысл, становится обрядово значимым. В кого бы тень ни направляла удар, она целит в Бога. Через чужое сердце, через собственное сердце. «Бога ударили по тонкой жиле — по руке или даже по глазу, по мне...»

И вот перед лицом этой черной тени христианства меня не удовлетворяют отклики двух носителей христианского света: отклик Тихона на Исповедь и Алеши на ананасный компот. Зачем Тихон почти что хвалит Ставрогина за его Исповедь? Боится отчаяния и самоубийства? Но во имя этой цели он говорит неправду. Не-

---

[1] Одним из источников Достоевского могло быть житие св. Евстратия, угнанного в плен половцами (факт), будто бы откупленного богатым евреем и распятого им (легенда XI века).

правда, что другие делали вещи похуже и преспокойно живут. Кто эти другие? Сизобрюхов? Он не стал бы толкать Нелли к самоубийству, это ему решительно ни к чему, а идея богоубийства в сизобрюховскую голову просто не влезет. Пакости Сизобрюховых — преступления грубой плоти. Нельзя равнять с этим духовные преступления, нельзя судить их тем же судом.

Все духовное поэтично, и недаром такой художник, как Достоевский, ставит в центр своего повествования Раскольникова или Ставрогина, а не Сизобрюхова или Лужина. Но можно ли сказать, что эти духовные преступления оправданы тем, что они духовны? Иногда они сразу вызывают чувство невозможности греха, как у Раскольникова, и одним взрывом разрушают паутину ума, в которую человек сам себя запутал. Это так. Но у Ставрогина чувство греха становится только источником наслаждения и влечет к себе [1]. А нестерпимые мучения приходят слишком поздно и добивают душу отчаянием. Общего ответа я здесь не вижу. Вижу одно: каков бы ни был Ставрогин, — лучше ли он Сизобрюхова или хуже, — Ставрогины на дороге не валяются, множества людей, подобных Ставрогину, Тихон никак не мог увидеть, даже за целую жизнь. Он говорит неправду, следуя канону, пытаясь во что бы то ни стало ободрить кающегося грешника. Он говорит неправду, потому что связан церковным страхом перед самоубийством. Но не преувеличен ли этот страх? Нет ли здесь инерции старого спора с язычеством и духа полемики, застывшей в памятной формуле: «добродетели язычников — скрытые пороки»? Формуле, давно потерявшей свой живой смысл...

Согласно канону, Офелии надо отказать в христианском погребении, — рассуждают могильщики; зато христианского погребения достоин король Клавдий. Достоин Иван Грозный, достоин Малюта Скуратов.

А между тем много ли зла в ином самоубийстве? Например, в самоубийстве Матреши? Допустим, Ставрогин не покончил бы с собой, покаялся бы — и попал в рай. А Матреше одна дорога — в ад? Я чувствую здесь правоту Ивана Карамазова. Не хочется мне такой гармонии.

---

[1] По мнению М. Блюменкранца, в этом своеобразие гедонизма Ставрогина: испытать чувство греха — и утвердить себя, переступив через него, как через пощечину Шатова.

Я не говорю, что хорошо и похвально кончать с собой. Но есть тысячи грехов несравненно худших. И пора бы очнуться от гипноза традиции...

Мне кажется, что Тихон, прочитав Исповедь, растерян: кое-что он говорит верно и метко, но не так, как надо, — не как власть имеющий. Говорит, как сельский священник с большим барином, — робко, неуверенно. Разве так надо было сказать Ставрогину, что его Исповедь — баловство, что надо без фокусов идти на покаяние в монастырь, под начало старца... Ставрогин, может быть, и шел, чтобы услышать голос власть имеющего; а неуверенные советы отшвырнул, как всю жизнь отшвыривал неуверенность и робость...

Растерян и Алеша, отвечая Лизе Хохлаковой. Ее чудовищная идея — соединить распятие с ананасным компотом — совершенно ставрогинская. Сравнительно с этим Раскольников, убивая старушку из принципа, без всякого расчета на сексуальное или другое наслаждение, — просто Шиллер (как о нем и отозвался Свидригайлов, понимавший вкус греха). И вопрос Лизы — мог ли на самом деле жид это совершить? — не только вопрос о факте. Сумасшедшие с манией детоубийства встречаются во все времена и во всех странах, возможен и сумасшедший с манией распятия. Но Лиза ведь не об этом спрашивает. Она ведь сама хочет распять и есть при этом компот. Она спрашивает о каждом человеке — и о самой себе... И вот Алеша отвечает: «не знаю». Так ли надо было ответить?

Мысленно ставлю на место Алеши и на место Тихона князя Мышкина: что бы он сделал? Лизу, может быть, заклял бы. Он бы ей сказал, как Настасье Филипповне: «Вы ведь не такая!» — или как Рогожину: «Не верю, Парфен, не верю!» — и свалился в падучей... Лизу еще можно потрясти, но что сделать Мышкину, прочитав Исповедь Ставрогина? Один из моих друзей ответил: он потерял бы разум. Наверное, так оно бы и было. Вместить в себя Ставрогина и изнутри его преобразить Мышкин не смог бы. Это ему и с Рогожиным в конечном счете не удалось. Хотя рогожинское зло — еще сравнительно доброе зло, зло отдельного страстного порыва, не всей души.

Возможно, что достаточного ответа на Исповедь Ставрогина в мире Достоевского вовсе нет. Есть только вера, что Христос мог бы ответить, но самого ответа До-

стоевский не знал. Демоны в его романах большей частью больные, умирающие демоны, истребляющие сами себя. Зло в них естественно гаснет. А в Исповеди Ставрогин вспоминает себя таким, каким он был в расцвете своего бытия по ту сторону добра и зла, — и перед этой демонической волей добро в романе теряется. Тут можно только ответить всем собой, предложить себя в женихи и Настасье Филипповне, и Аглае, все без разбору принять в сердце, пока оно не разорвется. Но такой юродский ответ уже был дан. Такой роман уже был Достоевским написан — раньше «Бесов».

Как нравственное существо, автор Исповеди стоит перед джинном, выпущенным из бутылки. Но может быть, есть художественный и духовный смысл в том, что ответ Тихона Ставрогину — это полуответ. Полный и достаточный ответ — если бы это было возможно — отнял бы у романа Достоевского его открытость бездне. А в этой открытости — великая сила. В творчестве Достоевского — и свет христианской культуры (Мышкин, Хромоножка, Соня Мармеладова), и ее черная тень. Что захватит читателя? Что захватило Ф. Ницше? Что захватило Г. Бёлля? Явно не одно и то же. Здесь начинается ответственность самого читателя. Искусство Достоевского не ведет его на помочах. Оно дает нам свободу падать.

Это свойство всех великих идей, всех культурных систем, всего сотворенного мира. Апостол Павел показал, что закон отбрасывает тень преступления, желание преступить закон. Христианство ослабило эту тень, поставив выше закона благодать Иисуса Христа. Но сейчас же возникли новые тени. Формула Нового Завета («сказано в законе, а Я говорю вам...») несет в себе соблазн сверхчеловека, стоящего над любыми законами, по ту сторону добра и зла. И Распятие отбросило тень: желание распять. Понятое как обряд, несущий спасение, Распятие прямо требует повторить его, приблизить действие благодати. У аргентинского писателя Хорхе Луиса Борхеса есть превосходный рассказ об этом — «Евангелие от Марка». Индейцы, выслушав Евангелие, спрашивают чтеца: всех людей спас Христос? Да, — ответил чтец. В том числе тех, кто Его распял? Чтец признается себе, что плохо знает богословие, но все-таки отвечает: да, и их тоже. На следующий день крестьяне сооружают крест и истово распинают проповедника.

Достоевский поразительно чувствовал это христианское

подполье, эти бесконечные возможности перехода от Христа к Антихристу, от веры к мистическому изуверству. И не в каких-нибудь неграмотных мужиках, о которых писал Розанов в «Темном лике» или Борхес, но в утонченном уме, где идеал богочеловека, покоряясь диалектике, рождает свое отрицание и человекобог утверждает себя в богоубийстве.

Христианство стыдится своей тени и приписывает ее злодеям иноверцам. Но бросается в глаза, что для богоубийства нужен уязвимый Бог. Это может быть Христос, это может быть Орфей, это не может быть Ягве или Аллах: до них нельзя дотянуться даже мыслью, они неуязвимы. Идея богоубийства не может уместиться в иудейскую или мусульманскую голову. Там, где нет нисхождения Бога в человека, богоубийство — нелепое слово, лишенное смысла.

Несколько сложнее обстоит дело с идеей человекобога. Это тень богочеловека, тем более грозная, чем отчетливее образ богочеловека. Разница между богочеловеком и человекобогом только в повороте головы. Достаточно повернуть голову от образа вечности к тварям, над которыми дух возвысился, — и воплощение вечности становится подменой вечности. Шанкара предупреждал против этого извращения тождества с вечностью, когда писал: «волна тождественна океану, но океан не тождествен волне». Тождество с Брахманом, Дао, Богом не есть равенство вечности. Это только нераздельность волны или капли с морем. И условие этой нераздельности — смирение. Потеря смирения означает и потерю тождества, падение к воображаемому тождеству, к человекобожию. Это общая опасность религий, в которых выявлена идея вечности. В том числе христианства.

Там, где вечность остается невыявленной, где боги не вечны, человекобожия, в строгом смысле слова, вовсе нет. Ибо нет самого Бога с большой буквы, Творца неба и земли. Между Зевсом и Гераклом нет духовной пропасти, и нет кощунства в том, что Геракл принят в семью богов. Это другая культурная система, в которой боги, по словам Шиллера, были человечнее, а люди божественнее.

Демоническое, ставрогинское человекобожество не столько предшествует христианству или грозит ему извне, сколько вырастает изнутри. Оно враждебно христианству, но как Антихрист Христу: изнутри христианства как культурной системы. И не случайно нынешний безумный мир возник на почве христианской цивилизации, — не индийской, не китайской, не мусульманской...

В царстве теней христианства перекликаются искушения высокой мистики (мистики об*о*жения) и более грубые искушения богоубийства, общие для религии с уязвимыми, смертными богами. И две тени, соединившись, нашли в Ставрогине свое воплощение.

Можно понять Каткова, который не напечатал главы «У Тихона». Но Катков не догадался, что образ Ставрогина без Исповеди становится еще соблазнительнее. Одно дело — туманные слухи о каких-то преступлениях, а другое — надругательство над Матрешей и кража 35 рублей. В Исповеди есть страшные и гадкие подробности, которые разрушают романтический ореол вокруг мнимой нравственной свободы. Без этих подробностей Ставрогин — как Раскольников без лужи крови, вытекшей из разбитой головы Алены Ивановны. От катковской цензуры соблазн мнимой свободы только крепнет. А суть дела ведь в этом соблазне, а не в интересе к нимфеткам.

Соблазн — во всем творчестве Достоевского, и если запрещать, то всего. Но если бояться теней, то придется запретить всякий свет. Запреты и цензура ведут к Великому инквизитору. А христианство Достоевского — религия свободы.

Свобода оборачивается в Ставрогине своей демонической стороной. Она бросает нашему духу вызов. И этот вызов должен быть принят. То есть понят.

Эвклидова и неэвклидова свобода

Мы иногда недостаточно понимаем, что живем не только во времени, но в вечности. И некоторые привычки, некоторые ориентации, верные во времени, неверны при касаниях вечности. Свобода во времени — выбор. Свобода в вечности — любовь.

Августин различал свободу выбора Бога и свободу в Боге. Первое не требует разъяснений. Но как понять второе? Был ли свободен Адам, выбирая Еву? На первый взгляд — нет. Но Адам жил в раю, то есть в Боге, и со всей полнотой бытия желал того, чего желал в нем Бог. Рабом он себя при этом не чувствовал. Хотя в известном смысле был рабом Божьим. Если Бог внутри (а не только вовне), верность и послушание Ему есть верность и послушание самому себе, глубочайшему себе, внутреннейшему в себе самом, то есть величайшая внутренняя свобода. Выходит оксюмо-

рон: рабство есть свобода. Но разве не так в любви?

С милой рай в шалаше — хотя какой в шалаше выбор? И сегодня, и завтра, и послезавтра — только Джульетта. И все-таки Ромео в шалаше свободнее владыки гарема...

Выбор иногда необходим. И эта необходимость — прямая противоположность свободы. Гамлет целые пять актов не может вырваться из ситуации выбора, князь Мышкин гибнет оттого, что его заставляют выбирать между Настасьей Филипповной и Аглаей. Ставрогин в конце романа имеет выбор — между добровольным пожизненным заключением в швейцарском ущелье и добровольной смертной казнью через повешенье. Но у него нет ни капли внутренней свободы. А без внутренней свободы — все равно что без воздуха.

В полноте желаний, в полноте бытия часто нет никакого выбора. Ромео раз и навсегда выбрал Джульетту и не хочет вырваться из сладостного плена. Любящий ликует в рабстве. И это ликование так велико, что прекращение его хуже смерти. Влюбленные иногда даже кончают с собой, чтобы никогда в их век не кончилось ликование чувства. Точка пули — и праздник застывает в памяти, и нет перехода к будням. Своего рода изуверство любви — но такое же пламенное, как религиозное изуверство, — и в каждом из них есть капля истины, истинной метафоры, ставшей ложью, когда она реализована, когда минутное подобие вечного духовного огня стало идолом и ему — а не Богу — приносится жертва.

Можно быть влюбленным в полноту бытия, как в женщину, и кончить с собой, как Кириллов, — попыткой доказать вечности силу своей любви (почти как тот корнет, застрелившийся на пороге Анны Ахматовой). И можно пережить любовь к женщине так, как пустынники переживали Бога, как «неверная жена» Камю — ночную пустыню, как Даниил Андреев — ночь на берегу Неруссы 29 июля 1931 года. Все преходящее — только подобие, и все они истинны, если не заслоняют вечности.

«Я слышал, — писал Андреев, — как Нерусса струится не позади, в нескольких шагах за мною, но как бы сквозь мою собственную душу... Торжественно и бесшумно в поток, струившийся сквозь меня, влилось все, что было на Земле, и все, что могло быть на небе. В блаженстве, едва переносимом для человеческого сердца, я чувствовал так, будто стройные сферы, медлительно вращаясь, плыли во всемирном хороводе, но сквозь меня; и все, что я мог помыслить или вообразить, схватывалось ликующим единством. Эти

древние леса и прозрачные реки, люди, спящие у костров, и другие люди — народы близких и дальних стран, утренние города и шумные улицы, храмы со священными изображениями, моря, неустанно покачивающиеся, и степи с колышущейся травой, — действительно все было во мне той ночью и я был во всем. Я лежал с закрытыми глазами. И прекрасные, совсем не такие, какие мы видим всегда, белые звезды, большие и цветущие, тоже плыли, со всей мировой рекой, как белые водяные лилии. Хотя солнце не виднелось, было так, словно и оно тоже текло где-то вблизи от моего кругозора. Но не его сиянием, а светом иным, никогда мною не виденным, пронизано было все это, — все, плывшее сквозь меня и в то же время баюкавшее меня, как дитя в колыбели, со всеутоляющей любовью.

Пытаясь выразить словами переживание, подобное этому, видишь отчетливее, чем когда бы то ни было, нищету языка...» («Роза мира», кн. 2, гл. 2).

Никакой возможности выбора в этом состоянии нет. Выбор сделан — и не нами. Выбор совершен тем огромным, не имеющим имени, которое веет повсюду — и вдруг полностью уместилось в нашей груди.

Внутренняя суть свободы — это чувство связи с источником бытия. До полного тождества со своим источником. В этом своем максимуме свобода умирает и тут же воскресает — в добровольном отказе от своевольного выбора; если и мелькает обособленная воля, то тут же уступает место высшей (да будет воля Твоя, а не моя). Возвращение к свободе обособленной воли есть знак потери блаженства, падение в царство необходимости, изгнания из рая. Возможность выбора — это свобода в царстве необходимости. Выбор может вывести из ада. Восстановление свободы выбора — начало спасения Раскольникова. Но в раю полнобытия все, что можно выбрать, — уже не рай, потеря рая, дорога в ад.

Ставрогину даны мгновения на грани полнобытия, — но погрузиться в полнобытие принц Гарри не хочет. Он слишком хорошо усвоил, что свобода выбора — знак благородства, отличие вольной души от рабской, сильной — от слабой, не способной вынести бремя выбора, передающей это бремя вождю, духовнику, Великому инквизитору. Он слишком твердо встал на путь выбора и не способен сойти с него, когда пришел к цели, к свободе по ту сторону выбора. Он отказывается от Джульетты и флиртует с кормилицей. Возможность выбора, хотя бы самого низкого, презренного,

грязного, стоит для него выше свободы в Боге. Ставрогинские безобразия, нарушения всякой иерархии (этической, эстетической, социальной) — только метафоры бунта против духовной иерархии. Свободный от общества, культуры, традиции, он остается рабом, рабом эвклидовского ума, для которого нет высшего принципа, чем он сам, чем его свобода сравнивать, оценивать и выбирать. И хотя он способен волей остановить любую прихоть, любой каприз, — право на каприз остается его королевской привилегией, более драгоценной, чем вечное блаженство. И он утверждал это право, отвергая Бога и свободно (как ему кажется) выбирая грязь и грех. Не замечая своей захваченности грязью и грехом, своего рабства грязи и греху, своим привычкам избалованного барчука.

Подлинно свободный человек глядит на свои прихоти как бы Божьим взглядом. Точка, с которой созерцаются прихоти, не может быть найдена в самих прихотях (чувственных или идейных). Точка господства — только в глубине, в лично-сверхличном. На языке нашей культуры — в Боге. Когда теряется иерархия высокого и низкого, глубокого и мелкого, — рушится свобода. Это можно показать в истории. Политическую свободу создали средневековые европейцы, сознававшие себя рабами Божьими. Политическую свободу разрушили фанатики равенства. Там, где до конца разрушена иерархия, прежде всего духовная, рушится и свобода. И наоборот: если совершенно подавляется, изничтожается свобода личности, свобода решительно во всех сферах, не только в политике, — свобода духовная, эстетическая, культурная, — система становится хрупкой, ломкой и быстро гибнет, как погибло царство Цинь Ши-хуанди.

Эвклидовский разум не может постичь, что все ценности (в том числе ценность свободы) укоренены в некой непостижимой сверхценности, не выразимой словом, недоступной уму, но ощутимой глубиной духа, укоренены в Царствии Божьем, которое внутри нас. Расчленение глубины, чрезмерный анализ, рефлексия создают тени. Свет и тени иерархически неравноценны, не стоят на одном уровне. Попытка отбросить иерархию, подняться над светом и тьмой — делает человека рабом тьмы, раскалывает душу на легион бесов.

Митю Карамазова ужасает, что в нем есть воля к тьме, к красоте Содома; при всей своей философской неразвитости он понимает, что выбор Содома есть порабо-

щенный выбор; а потому в какой-то момент — от какого-то толчка — он может спастись, найти силу сделать истинно свободный выбор. Залог спасения Мити в том, что Содом никогда не стоит для него на одном уровне с Мадонной. И здесь же залог гибели Ставрогина. Ему чудится точка выбора над Мадонной и Содомом, то есть над Богом. Ему чудится Бог, над которым стоит человеческая свобода. А это обман (или самообман). Это прельщение, иллюзия.

Можно слиться с Целым, но нельзя стать выше Целого. Так же как нельзя стать нулее нуля. Причастность целому, слитность с целым, с причиной самого себя, — это и есть свобода и любовь и господство глубинного, внутренне бесконечного над внешним и конечным. Глубочайшая свобода — вся в Боге и Божья. Она дает бесстрашие Мышкину и Хромоножке («Не боюсь твоего ножа!»). Она не сама по себе. Это полнота жизни, неотделимая от любви. Неотделимая от иерархии внутреннего и внешнего, света и тьмы — любви к свету, а не к тьме. Неотделимая от воли Божьей (целостной), а не демонической (отколовшейся и расколотой). Если свободное сознание выбирает то, что расколото, оно само себя раскалывает, иссушает источник внутреннего света, любви — и свой собственный источник. Оно попадает в царство внешнего, где все определено извне, в царство мнимой свободы нажать на спусковой крючок пистолета, направленного в сердце. Ибо все, кроме высочайшего и глубочайшего, детерминировано. И свобода выбора при параличе глубинного уровня — только соблазн минутного ощущения свободы.

«На свете только Бог свободен, и потому лишь свет стоит» (З. Миркина). Но Бог неотделим от твари, и в Боге тварь свободна. Царствие, которое внутри нас, есть свет и толкает любить свет, и пробиваться к свету сквозь тьму, и прокладывать путь к большему свету из полусвета, в котором мы живем. Верующий — раб Божий, но Бог — это свобода, и он отпускает на волю своих рабов, дарит их вместо мнимой свободы, отданной ему, своей царской свободой[1].

Импульс из глубины требует выбирать пути, постоянно

[1] Я рассуждаю здесь в терминах культуры, вскормившей Достоевского. В терминах буддизма, даосизма я мог бы рассуждать иначе, но в данном контексте не считаю это нужным. Выбор путей к свету — безгранично широкая область, в которой проходит большая часть человеческой жизни. Но Ставрогин из этой сферы вышел, он ищет абсолюта и должен быть оценен (и осужден) с уровня абсолюта.

искать новые пути, но не цель (свет). Свобода выбора тьмы непременно ведет к пошлости:

Хочу, чтоб всюду плавала
Свободная ладья.
И Господа, и дьявола
Хочу прославить я!

(В. Брюсов)

Герой Достоевского, выбравший тьму, непременно окунается в пошлость, в безобразие. И невыразимое страдание толкает его либо к преображению, либо к веревке.

Полнота жизни не выбирает, любить или не любить свет. Истинная свобода — это воля любви, вырвавшаяся на простор. Это воля, творящая иерархию, создающая из хаоса космос. Крах Ставрогина — это крах эвклидовского разума, крах попытки утвердить человеческий разум как меру всех вещей. Святыня жизни, недоступная анализу, реальна только как целое. Расколотая на части, она в любом из своих осколков, в любой ценности, отделенной от сверхценности, есть иллюзия и соблазн.

Свобода — простор для высшего, следовательно, узда для того, что ниже. Бесконечный простор для того, что бесконечно по своей природе, и иерархия, в которой конечное получает свое конечное место. Свобода от источника свободы, от источника бесконечной жизни есть «свобода веток от ствола и корня» (З. Миркина), свобода от жизни, выбор смерти. Это противоречие в терминах, иллюзия, созданная рассудком, потерявшим свою почву в духе. Достоевский не доказал этого последовательным философским рассуждением, но он это показал в судьбе своих героев.

Свобода, ставшая идолом, так же ведет к преступлению и саморазрушению, как слепые страсти Позднышевых. Похоть плоти, похоть власти и похоть ума равно враждебны духу. Расколотость духа и власть прихотей, власть помыслов замутняют самый источник жизни. Переплетаясь друг с другом, три похоти становятся путем к смерти. Это не только трагедия Ставрогина, это трагедия массовой культуры, внутренний хаос которой извергается наружу в массовых истериках.

В романе Достоевского, как в лабораторном эксперименте, видно, как начинаются духовные эпидемии, как садизм, сплетаясь с одержимостью идеей, перестает быть

частным делом маркиза де Сада или маршала де Реца, становится чертой массового движения (погромы) и государственной политики (опричнина, сталинщина, гитлеризм). Рассеивается череда веков, и сквозь нее незыблемо проступает сон Смешного человека. И то, что мы чувствуем, погружаясь в косые лучи заходящего солнца, можно вместить в вопрос: что реальнее, что ближе к сущности бытия — этот сон или то, что принято называть исторической реальностью?

Когда б мы досмотрели до конца
Один лишь миг всей пристальностью взгляда,
То нам другого было бы не надо,
И свет вовек бы не сошел с лица.

Когда б в какой-то уголок земли
Вгляделись мы до сущности небесной,
То мертвые сумели бы воскреснуть,
А мы б совсем не умирать могли.

И дух собраться до конца готов.
Вот-вот, сейчас... Но нам до откровенья
Недостает последнего мгновенья,
И громоздится череда веков.

(З. Миркина)

1981

ПОДСТУПЫ К ПОНИМАНИЮ ДОСТОЕВСКОГО В «РОЗЕ МИРА» ДАНИИЛА АНДРЕЕВА

Творчество Достоевского оказало огромное влияние на Даниила Андреева — мыслителя, поэта и духовидца, продолжавшего традиции «нового религиозного сознания» начала века в крайне неблагоприятное для него время.

Даниил Андреев, сын Леонида Андреева, родился в 1906 году. Мать умерла вскоре после родов, отец женился вторично, и мальчик воспитан был в доме сестры матери. Семья коренных московских интеллигентов была затронута всеми духовными движениями начала века. В ярком воображении Дани сплетались впечатления от православной литургии, индийской мифологии и встреч с тем, что впоследствии поэт назвал «стихиалями», — с таинственными духами поля, реки, леса. Юношей он пережил потрясающее чувство единства с космосом, на берегу Неруссы, в брянских лесах, летом 1931 года. В этот мир естественно вплетались образы древних и средневековых духовидцев, с которыми Даниил Андреев себя сближал (в прошлом рождении он видел себя индийским брахманом, потерявшим касту за брак с неприкасаемой, — сообщение И. В. Усовой). Блуждания по векам и континентам отлились в сборник стихов «Древняя память» и поэму «Песнь о Монсальвате», где есть несколько потрясающих страниц. Русская действительность 30-х годов входила в творчество чувством тревоги, ожиданием катастрофы (стихи этого цикла опубликованы в «Новом мире», 1987, № 4).

Войну Андреев ошибочно принял за начало конца тирании. Потом разъяснился действительный смысл событий и захватило патриотическое чувство. Оказавшись участником обороны Ленинграда, он впоследствии поместил в обстановку блокадного города одно из своих мистических видений. «Ленинградский апокалипсис» — неповторимый образец подлинности в жанре, казавшемся мертвым.

После войны Андреев продолжал работу над романом «Странники ночи», начатым раньше. Один из персонажей романа вынашивает план покушения на Сталина. Об этом донесли (среди друзей, с которыми читался текст, нашелся сексот; на смертном одре Андреев его простил). Все участ-

ники чтений вынуждены были «признать» свое участие в сюжете и получили кто 10, кто 25 лет. Потом рядовых злоумышленников реабилитировали, но главному только сбавили срок, с 25 лет до 10. Причиной такой суровости было заявление: «Я никого не собирался убивать, но до тех пор, пока существует цензура и нет свободы совести, прошу не считать меня вполне советским человеком».

В 1957 году, отбыв срок, нестандартный арестант был направлен в институт Сербского — выяснить, не сумасшедший ли он. Институт выпустил его с диагнозом «лабильная психика». Оставалось два года жизни. Андреев лихорадочно оформлял все, что сочинил наизусть за 10 лет. Позднее творчество его — это тысячи страниц: трактат «Роза мира», поэмы «Ленинградский апокалипсис», «У демонов возмездия», «Изнанка мира», «Навна», «Симфония городского дня», драматическая поэма в 12 актах — «Железная мистерия», сборники стихов. Не все удалось довести до совершенства. Сердце, надорванное во время ночных тюремных бдений, не выдержало. В 1959 году наступила смерть.

Отношение Даниила Андреева к Достоевскому нельзя понять вне его общей концепции культуры, основанной на различении (логически не очень строгом) трех духовных явлений: гения, таланта и вестничества. Концепция изложена в кн. 10 «Розы мира», гл. 1:

> «По мере того как церковь утрачивала значение духовной водительницы общества, выдвигалась новая инстанция, на которую перелагался этот долг и которая в лице крупнейших своих представителей этот долг отчетливо сознавала. Инстанция эта — вестничество.
>
> Вестник — это тот, кто, будучи вдохновлен даймоном *, дает людям почувствовать сквозь образы искусства в широком смысле этого слова высшую правду и свет, льющийся из иных миров. Пророчество и вестничество — понятия близкие, но не совпадающие. Вестник действует только через искусство. ...С другой стороны, понятие вестничества близко к понятию художественной гениальности, но не совпадает также

---

* Сократовский демон-вдохновитель, форма «даймон» отличает этого духа от злых демонов. Здесь и далее цитируется текст, подготовленный Б. В. Чуковым.

с ним. Гениальность есть высшая степень художественной одаренности, и большинство гениев были в то же время и вестниками — в большей или меньшей степени — однако далеко не все. Кроме того, многие вестники обладали не художественной гениальностью, а только талантом».

«Художественные гении того времени (XIX века. — *Г. П.*) — Тютчев, Лев Толстой, Достоевский, Чехов, Мусоргский, Чайковский, Суриков, позднее Врубель и Блок — не выдвигая никаких социальных и политических программ, способных удовлетворить массовые запросы эпохи, увлекали сердца и волю ведомых не по горизонтали общественных преобразований, а по вертикали высот и глубин духовности; они раскрывали пространства внутреннего мира и в них указывали на незыблемую вертикальную ось. Таланты же, по крайней мере наиболее влиятельные из них, все определеннее и определеннее ставили перед сознанием поколений проблемы социального и политического действия. Это были Герцен, Некрасов, Писарев, все шестидесятники, Глеб Успенский, Короленко, Михайловский, Горький (явно пропущено имя, которое хочется поставить в самом начале: Белинский. Но, видимо, Андреев колебался, в какой ряд его поставить. Белинский упоминается в ряду мыслителей, пытавшихся прочесть метаисторический опыт. — *Г. П.*). Таланты-вестники, как Лесков или Алексей Толстой *, оставались изолированными единицами; они, так сказать, гребли против течения, не встречая среди современников ни должного понимания, ни справедливой оценки.

Подобно тому как Иоанн Грозный при всем масштабе своей личности должен быть признан фигурой огромной, но не великой, ибо лишен одного из признаков истинного величия — великодушия, точно так же целый ряд художественных деятелей, к которым многие из нас применяют эпитет гения, не являются и никогда не

* Разумеется, Алексей Константинович.

являлись вестниками. Ибо их художественная деятельность лишена одного из основных признаков вестничества: чувства, что ими и через них говорит некая высшая, чем они сами, и вне их пребывающая инстанция. Такими именами богата, например, литература французская *, а у нас можно назвать двух-трех деятелей эпохи революционного подъема: Горького, Маяковского. Можно спорить о гениальности этих писателей, но вряд ли кто-нибудь усмотрел бы в них вестников высшей реальности».

«Многие писатели, твердо уверенные в своей гениальности, являются только носителями таланта. Выдает их один незначительный, но неопровержимый признак: они ощущают свой творческий процесс не проявлением какого-либо сверхличного начала, но именно своей, только своей прерогативой, даже заслугой, подобно тому как атлет ощущает силу своих мускулов, принадлежащую только ему и только его веления исполняющую. Такие претенденты на гениальность бывают хвастливы и склонны к прославлению самих себя. В начале XX века, например, в русской поэзии то и дело можно было встретить высокопарные декларации собственной гениальности.

Я — изысканность русской медлительной речи.
Предо мною другие поэты — предтечи... **

. . . .

...И люди разных вкусов...
Ликуя, назовут меня: Валерий Брюсов

. . . .

Я — гений, Игорь Северянин,
Своей победой упоен...

. . . .

Мой стих дойдет через хребты веков
И через головы поэтов и правительств» ***.

---

* Д. Андреев объясняет это так: культура Франции, оказавшись как бы в духовной пустоте между католичеством и кальвинизмом, была захвачена в плен рассудочностью, и рассудочность преградила дорогу более глубинным вдохновениям. Слабо выраженное вестничество Д. Андреев находит только у романтиков — Шатобриана и Гюго, а также у Роллана.

** Бальмонт.

*** Маяковский.

«Что же до гениальности или таланта как таковых, то они могут быть совершенно свободны от задания возвещать и показывать сквозь магический кристалл искусства высшую реальность. Достаточно вспомнить Тициана или Рубенса, Бальзака или Мопассана. Не снимается с них лишь требование этики общечеловеческой да условие — не закапывать свой дар в землю и не употреблять его во зло, то есть не растлевать духа. Только с такими требованиями и вправе мы подходить к оценке жизни и деятельности, скажем, Флобера или Уэллса, Маяковского или Есенина, Короленко или Горького, Репина или Венецианова, Даргомыжского или Лядова».

«Гений и злодейство — две вещи несовместные»? Трудно сказать, приглядываясь к историческим фактам, так ли это. Во всяком случае, с такими пороками, глубокими падениями, множеством мелких слабостей, даже с проступками против элементарных нравственных норм художественная гениальность не только «совместна», но в большинстве случаев гении даже не в состоянии всего этого миновать, по крайней мере в молодости. Такие люди, как проживший удивительно чистую жизнь Моцарт, — феноменально редки...»

«Есть гении, свой человеческий образ творящие, и есть гении, свой человеческий образ разрушающие. Первые из них, пройдя в молодые годы свои через всякого рода спуски и срывы, этим обогащают опыт души и в пору зрелости постепенно освобождаются от тяготения вниз и вспять, изживают тенденцию саморазрушения, чтобы в старости явить собой образ личности все более и более гармонизирующейся, претворившей память о своих падениях в мудрость познания добра и зла. Это — Данте, Леонардо, Сервантес, Гёте, Вагнер, а у нас — Достоевский. Грани такой гармонизации достиг в последние дни жизни Лев Толстой. В ее направлении двигались, очевидно, Пушкин, Лермонтов, Чехов. Рано оборвавшаяся жизнь многих гениев не дает возможности определить

с уверенностью потенциальные итоги их путей. История культуры знает и таких носителей художественной гениальности или крупного таланта, которые представляют собой гармоническую личность с самого начала... Это — Бах, Глюк, Лист, Тулси Дас, Тагор; в России — Алексей Константинович Толстой. Знает и таких, подобно Микеланджело, которые, даже достигнув глубокой старости, не сумели привести в гармонию ни различных слоев своей личности между собой, ни своей личности со своей миссией.

Но есть еще и ряд гениев нисходящего ряда, гениев трагических, павших жертвой не разрешенного ими внутреннего противоречия: Франсуа Вийон и Бодлер, Гоголь и Мусоргский, Глинка и Чайковский, Верлен и Блок. Трагедия каждого из них так бесконечно индивидуальна, она еще так глубока, так исключительна, так таинственна, что прикасаться к загадкам этих судеб можно только с величайшей бережностью, целомудрием и любовью, с трепетной благодарностью за то, что мы почерпнули в них, меньше всего руководствуясь стремлением вынести этим великим несчастным какой-либо этический приговор».

«...Культурно-исторический процесс не обходится и без темных вестников. Правда, в области искусства таковых встретишь не сразу, да и встретив, не сразу распознаешь их подлинную природу». Темным вестником Д. Андреев считает Парни: «...блестящий, прелестно-легкомысленный Парни осуществлял... темную миссию: облекая кощунство в чарующую поэтическую форму, этим снижать религиозные ценности, дискредитировать проявления Мировой женственности, обескрыливать духовные порывы в человеческих сердцах, развенчивать этические идеалы.

Однако темных вестников мы чаще встречаем не в искусстве, а в философии или науке. Это, например, Бэкон, один из первых утвердивший полный и окончательный отрыв науки от какой бы то ни было духовности; Конт, противопоставивший всем существующим религиям

свою религию «левой руки» * — свой рассудочный, выхолощенный, мертвяще холодный «культ человечества», основанный на целой системе скользких и обескрыливающих сердце подмен. Таковы же — Штирнер, чья «этическая» система подрывает все корни какой бы то ни было морали ножом высшего критерия «я хочу»; Ницше, своим идеалом сверхчеловека исказивший и профанировавший этот идеал совмещения в одной свободной личности наивысшей одаренности с наивысшей силой и наивысшей праведностью, который должен был бы уясниться сознанию его эпохи, если бы не он; Маркс, ухватившийся за одно из колец передаточного механизма, каким является экономика, и провозгласивший его единственность и верховность. В науке же темными вестниками, носителями темных миссий, являются не деятели с крупными именами, но второстепенные ученые, интерпретаторы и исказители глубоких научных теорий, вроде Тимирязева, который примитивизировал и довел учение Дарвина до полнейшей материалистической плоскости.

В искусстве, как, впрочем, и в науке, встречаются и такие темные вестники, которые лишены темных миссий и становятся глашатаями темного просто вследствие личных заблуждений. Ярким примером такого деятеля может служить Скрябин». В «Поэме экстаза» Д. Андреев видит «звуковую панораму космического совокупления», созерцание которой ведет к «размагничиванию и глубокой прострации».

«В специфических условиях реального историко-культурного процесса нередко, а в XIX веке особенно часто бывает так, что негасимое в душе вестника чувство своей религиозно-этической миссии вступает в конфликт с реальными возможностями его эпохи и с художественным «категорическим императивом», свойственным его дарованию». Из дальнейшего ясно, что здесь имеется в виду Гоголь и отчасти

* Термин индуистского богословия: мистическое учение, ведущее к безнравственным поступкам.

Л. Толстой... «Такого конфликта не знали Андрей Рублев и строители храма Василия Блаженного, не знали Суриков и Левитан, не знал, как это ни странно, даже такой непревзойденный мастер тысяч других внутренних конфликтов, как Достоевский *. Первые не сталкивались с этим противоречием. Вторые же сумели преодолеть неблагоприятный для них психологический климат своего времени...»

Конфликт между гением и вестничеством, характерный для XIX века с его «реализмом», сломил Гоголя, ломал Толстого, но в Достоевском вестничество побеждает свой век. Таковы общие размышления Д. Андреева о вестничестве.

Далее следует привести размышления Андреева о русской истории, в которых выясняется генеалогия героя Достоевского. Это из кн. 8, гл. 2: «Эгрегор православия и инфрафизический страх»:

«Вплоть до второй половины XVI столетия исторический опыт не сталкивал русское сознание с неразрешимыми противоречиями мысли и духа, не давал повода заглянуть в пропасть этического и религиозного дуализма. Борьба с татарами была борьбой с конкретным, открытым, ясно очерченным врагом... Столкновение же христианского мифа с прароссианством ** вряд ли даже осознавалось как глубокий, глубинный духовный конфликт современниками Юрия Долгорукого или Василия Темного. Скорее, это был род синкретизма, устойчивое... бытовое двоеверие...

Первой исторической фигурой, возвещавшей переход на другую ступень, был Грозный; понятно, что такая фигура, будучи вознесенной на предельную высоту государственной власти, так сказать, напоказ всему народу, не могла не произвести на современников впечатления ошеломляющего, ужасающего и даже, пожалуй, обескураживающего. Но за Грозным после-

---

* Достоевский знал этот конфликт в молодости, но преодолел в «Записках из подполья».

** Прароссианство — элементы языческой национальной религии, в принципе совместимые с христианством, как синтоизм — с буддизмом.

довала Великая Смута со всей обнаженностью столкновения метаисторических сил, Смута, втянувшая в свой апокалипсис все пласты сверхнарода *. Годы эти стали рубежом в развитии русского сознания.

В результате метаисторического опыта этих лет в широких народных массах сложилось некое общее умонастроение — то самое, которое в логическом своем развитии привело к великому церковному расколу.

Жестокая травмированность народной психики бедствиями Смуты и их трансфизической подосновой могла быть изжита лишь со сменой нескольких поколений. Слишком явным и жгучим было дыхание антикосмоса, опалившее современников Грозного и Лжедмитрия. Впервые в своей истории народ пережил близость гибели, угрожавшей не от руки открытого, для всех явного внешнего врага, как татары, а от непонятных сил, таящихся в нем самом и открывающих врата врагу внешнему, — сил иррациональных, таинственных и тем более устрашающих. Россия впервые ощутила, какими безднами окружено не только физическое, но и душевное ее существование. Неслыханные преступления, безнаказанно совершавшиеся главами государства, их душевные трагедии, выносимые напоказ всем, конфликты их совести, их безумный ужас перед загробным возмездием, эфемерность царского величия, непрочность всех начинаний, на которых не чувствовалось благословения свыше, массовые видения светлых и темных воинств, борющихся между собой за что-то самое священное, самое коренное, самое неприкосновенное в народе, может быть, за какую-то его божественную сущность, — такова была атмосфера страны от детства Грозного до детства Петра. Острая настороженность, недоверчивость, подозрительность ко

* Сверхнародом Д. Андреев именует примерно то же, что Л. Н. Гумилев назвал суперэтносом, но с другим акцентом (у Гумилева суперэтнос — явление рыхлое, неустойчивое. У Андреева — основное тело истории).

> всему новому, непроверенному были в то время естественны и закономерны».

На этой психологической почве возник раскол, спровоцированный Никоном. Здесь, кстати, надо объяснить, что такое эгрегор.

> «Эгрегор образовался из тех излучений причастного церкви людского множества, какие вносились любой душой, не достигшей праведности и примешивавшей к излучениям благословения, умиления и любви излучения так называемого «житейского попечения»...»

Это темное облако вокруг православия весьма возрастало от победы Иосифа Волоцкого в борьбе с нестяжателями (противниками монастырского землевладения). Никон — психологическое порождение эгрегора.

> «Если уж чисто богослужебные реформы Никона вызвали противодействующее движение столь сильное, что конструктивные формы старообрядчества, в которое оно отлилось, досуществовали до наших дней, — то его попытка теократического, вернее, иерократического переворота должна была испугать более широкие слои, включая подавляющее большинство церковной иерархии, на которую подобный переворот возложил бы непомерную, странную, ею самою непонятую и потому невыполнимую ответственность. От папских притязаний Никона повеяло смутно-знакомым духом: чем-то напоминали они ту тираническую тенденцию, которая так страшно обожгла русское общество при Грозном и уже опять успела дохнуть на него в конце царствования Бориса. Слишком памятно было всем, какие страдания это несет и в какие пропасти уводит; а то обстоятельство, что теперь опасность исходила не от демона государственности, но от чего-то зловеще неясного, образовавшегося внутри самой церкви, лишь увеличивало иррациональный, трансфизический страх.
>
> Иерократические поползновения Никона были пресечены, но потусторонний страх уже не мог быть искоренен одним этим. Из него и вырос раскол, весь пронизанный этим ужасом перед

«князем мира сего», уже будто бы пришедшим в мир и сумевшим свить гнездо в самой святая святых человечества, в церкви. Отсюда — надклассовость или внеклассовость раскола, к которому примыкали люди любого состояния или сословия, если только в сердце зарождался этот инфрафизический страх. Отсюда — неистовая нетерпимость Аввакума, яростное отрицание им возможности малейшего компромисса и страстная жажда мученического конца. Отсюда — непреклонная беспощадность раскольников, готовых в случае церковно-политической победы громоздить гекатомбы из тел «детей сатаны». Отсюда и та могучая, нетерпеливая жажда избавления, окончательного спасения, взыскуемого окончания мира, которую так трудно понять людям других эпох. И отсюда же, наконец, тот беспримерный героизм телесного самоуничтожения, который ставит нас в тупик при вникании в историю массовых самосожжений, если метаисторическое созерцание нам чуждо...»

«Никон был сослан, умер, но церковь санкционировала его реформы. Проходили десятилетия, а никакого поворота вспять, к древней вере, даже и не намечалось». И когда на историческую сцену выступил Петр, — «тогда раскол обрел конкретное лицо, на котором сосредоточился его потусторонний ужас и ненависть. Петр был объявлен антихристом».

«Таким образом, в XVI веке обозначился, а в XVII определился духовный процесс чрезвычайной важности. Его можно было бы очертить следующими, взаимно дополняющими определениями:

а) как распад первичной цельности душевного строя;

б) как диалектически-неизбежное прохождение через длительный этап внутренней дисгармонии;

в) как развитие способности к одновременному созерцанию противоположных духовных глубин;

г) как культурное и трансфизическое расщепление границ личности;

д) как борьба мысли за осмысливание метаисторического опыта.

Предположение о том, будто бы данный духовный процесс оборвался, заглох или замкнулся в старообрядчестве, свидетельствовало бы о полной беспомощности, о неспособности вникать в существо культурно-исторических процессов. Напротив, вся религиозная философия и историософия XIX века от Чаадаева и славянофилов до Владимира Соловьева, Д. Мережковского и С. Булгакова, вся душевная раздвоенность, все созерцание и эмоционально-жизненное переживание обоих духовных полюсов, свойственное как Лермонтову и Гоголю, так и в еще большей степени Достоевскому, Врубелю и, наконец, Блоку, являются не чем иным, как следующими этапами этого процесса.

Проследим это подробнее.

Распад первичной цельности душевного строя достиг в XIX веке такой глубины, что на его фоне даже такая исполненная противоречий, сложно эволюционировавшаяся личность Пушкина, прошедшего через противоречивые полюсы религиозных и политических воззрений, кажется нам, однако, цельной сравнительно с душевным обликом его современников и потомков.

Под *знаком внутренней дисгармонии* стоит почти все культурное творчество XIX века. Только к концу его начинается один из путей ее преодоления, преодоления, однако, ущербного и чреватого еще более глубокими катастрофами — и в общеисторическом плане, и в плане личной эсхатологии... Я имею в виду здесь то колоссальное движение, у истоков которого возвышаются фигуры Плеханова и Ленина.

Способность к одновременному созерцанию противоположных духовных глубин оказывается не чем иным, как соответствовавшим новому культурному возрасту нации проявлением в духовной сфере исконной русской способности к неограниченному размаху: тому

самому размаху, который во времена примитивных и цельных натур выражался психологически в слитности душевного склада с ширью необозримых лесов и степей, эмоционально — в богатырской удали, а исторически — в создании монолитной державы от Балтики до Тихого океана. Печорины и Пьеры Безуховы, Ставрогины и Иваны Карамазовы, герои «Очарованного странника» и «Преступления и наказания» — внуки землепроходцев и опричников, казачьих атаманов и сжигавших себя раскольников; только разный культурный возраст и, следовательно, разные сферы размаха».

В перечне имен и произведений Лермонтов, Толстой и Лесков упоминаются по одному разу, Достоевский — три раза. Таким образом, в последних строках можно видеть генеалогию героя Достоевского. Достоевский упоминается и среди тех, кто пытался осмыслить «метаисторический опыт»: «Разве в исторических концепциях Достоевского не брезжит непрерывно этот потусторонний свет, превращающий исторические перспективы в сдвинутые, опрокинутые, странные и завораживающие перспективы метаистории?»

Эпитеты здесь очень хороши: «сдвинутые, опрокинутые, странные и завораживающие перспективы...»

Теперь вернемся к разделу о вестничестве (кн. 10, гл. 3 — «Миссии и судьбы»):

«Существует некий закон масштаба:

становящаяся монада * делается тем более великой, чем глубже были спуски, которые ею совершены, и страдания, которые ею пережиты. Монада эманирует из Отчего лона в материю не для того, чтобы скользнуть по поверхности одного из слоев планетарного космоса, а для того, чтобы пройти его весь, познать его весь, преобразить его весь и, возрастая от величия к величию, стать водительницей звезд, создательницей галактик и наконец соучастницей Отца в

* Структура человека, по Андрееву, членится не просто на душу и тело, а на 5 концентрических сфер или слоев: монада, шельт, астральное тело, эфирное тело и физическое тело. Большинство монад — богосотворенные; некоторые — немногие — богорожденные (Христос, но не только он). Монада недоступна демоническим силам, шельт может целиком попадать в их власть и, оторванный от монады, вести жизнь под демоническим внушением.

творении новых монад и вселенных (ср. замысел «Жития Великого грешника». — *Г. П.*).

Отсюда — наше чувство благоговения и преклонения не только перед категориями прекрасного и высокого, но и перед категорией великого.

...именно грандиозные масштабы заложенных в них потенций отличают «детей Достоевского».

Чем, в сущности, оправданы всевозможные, без конца варьирующие от романа к роману, **от** персонажа к персонажу, «инфернальные» спуски этих героев? Какое положительное значение могут принести нам блуждания вслед за ними по лабиринтам этих страстей, этих убийств и самоубийств, телесных и духовных растлений, по самым темным излучинам духовного мира? Не чреваты ли такие странствования, напротив, опасностями — поддаться соблазну, перейти к подражанию, к совершению таких же непростительных, даже преступных действий?

Те, кто любят Достоевского, часто ссылаются в оправдание на то, что великий писатель учит различать в самой падшей душе «искру Божию», что он внушает сострадание к несчастным и т. п. Сострадание он действительно внушает, и сострадание великое. Но всегда ли? Неужели главным компонентом в нашем отношении к Ставрогину, к Петру Верховенскому, к Свидригайлову будет сострадание? Да и обнаружение «искры Божией» в Верховенском или Смердякове служит плохим утешением: их преступных действий оно не оправдывает и не смягчает. Дело в другом: в том, что их в какой-то мере не то что оправдывает, но заставляет нас верить в высокие возможности их потенций иррационально ощущаемый масштаб их. Это значит, конечно, не то, что с них снимается ответственность за совершенное, а то, что у нас (во всяком случае у читателей, обладающих метаисторическим мироощущением) возникает уверенность, что чем глубже опускались эти одержимые соблазнами души, чем ниже были круги, ими пройденные опытно, тем выше

> будет их подъем, тем грандиознее опыт, тем шире объем их будущей личности и тем более велика их далекая запредельная судьба.
>
> Как художник-этик, пробуждающий наше сострадание к несчастным и падшим, Достоевский велик — так велик, что одного этого было бы достаточно, чтобы укрепить за ним навсегда одно из первых мест в пантеоне всемирной литературы. Не менее, вероятно, велик он и как художник — вестник Вечно Женственного, только искать влияние этого начала нужно не в замутненных, духовно искалеченных, внутренне потерявшихся, снижаемых собственной истеричностью образах Настасьи Филипповны или Катерины Ивановны, а в том варианте общечеловеческой темы, на Западе разработанном в лицах Маргариты и Сольвейг, который у нас создал именно Достоевский. История Сони Мармеладовой и Раскольникова — это потрясающее свидетельство о том, как «Вечная Женственность» влечет нас к ней» (т. е. к истине. — Кн. 10, гл. 3).

Здесь хочется заметить, что еще более потрясает история князя Мышкина. Наиболее проникновенный ангелический образ Достоевского — Мышкин. Андреев упускает его, потому что находится в плену своей концепции Вечно Женственного, софийного, Прекрасной Дамы, как ипостаси, включенной в Троицу за счет слияния Святого Духа с Отцом. Это ересь, потому что на уровне Троицы нет различия мужского и женского, и слово «Отец» мыслится не как мужское начало, а как общетворческое. Введение же в Троицу пола раскалывает ее и приводит Андреева к образу «брака ипостасей», что совершенно разрушает единство Троицы. Это один из пороков гностицизма, к которому тяготеет «новое религиозное сознание», вскормившее Андреева. Однако в данном случае — в понимании Достоевского — это частная ошибка.

> «Но еще более велик Достоевский именно тем, что проводит нас, как Вергилий водил Данте, по самым темным, сокровенно греховным, самым неозаренным кругам, не оставляя ни одного уголка неосвещенным, ни одного беса — притаившимся и спрятавшимся. В этом и состояла главная особенность его миссии: в

просветлении духовным анализом самых темных и жутких слоев психики. В этом отношении он является не только великим, но, пожалуй, глубочайшим писателем всех времен. Дальше пред ним начиналось другое: пронизывание таким анализом и светлых слоев, но на этой дороге он едва успел сделать первые шаги» (здесь снова хочется сказать, что Андреев недооценил Мышкина. — *Г. П.*).

«Во всяком случае, если для тех конечных целей, поставленных демиургом, о котором я говорил в предыдущей главе, нужно предельно расширить границы личности и включить в зону, ею охваченную, самые кромешные слои инфрафизики (ибо пока они не изведаны, они не могут быть и просветлены), то никто не сделал для этого так много, как Достоевский.

Я не случайно упомянул Данте. Но чтобы правильно понять эту связь, следует отдавать себе отчет в различных планах, различных формах и стадиях подобного спуска в инфрафизические слои.

Работа даймона над Достоевским сосредоточивалась преимущественно на развитии его способности высшего понимания других человеческих душ; другие его духовные органы оставались только приоткрытыми. Поэтому в его творениях заключены не прямые, не открытые образы иноматериальных реальностей, как у Данте, но их функции в слое человеческой психики, человеческих деяний и судеб (иными словами: мифология у Достоевского не столько в тексте, сколько в подтексте. — *Г. П.*). Человек, сохранивший в подобных спусках воспоминание более отчетливое (предполагается, что потустороннее до конца обладает отчетливой предметностью, что кажется мне неверным. — *Г. П.*), мог бы различить функции таких слоев нисходящего ряда в психике и деяниях многих героев Достоевского. Он обнаружил бы функции Дуггура, Шим-бига и Дна в душе Ставрогина и Свидригайлова, Друккарга-Гашшарвы — в душе Петра Верховенского, функцию Цебрумра — слоя будущей антицеркви антихриста — в Великом Инквизи-

торе. В личности Ивана Карамазова обнаружились бы функции многих различных миров и восходящего и нисходящего ряда. Глава «Кана Галилейская» — явное воспоминание о небесной России, может быть, даже отблески Голубой пирамиды, трансмифа христианства; вообще в психике Мышкина, Алеши Карамазова и особенно старца Зосимы чувствуются следы полузабытых странствий по очень высоким слоям. В образе и даже в словах Хромоножки вложено воспоминание о великой стихиале — Матери-Земле» (кн. 10, гл. 3).

Здесь необходим мифологический комментарий. Дуггур — один из слоев демонических стихиалей — духов стихий, восполняющих убыль своих жизненных сил излучениями похоти человечества. Образ Дуггура сформировался у Андреева под явным влиянием стихов Блока второго тома, то есть Фаины и Снежной Маски. Шим-биг — одно из низших чистилищ. «Трудно понять, откуда исходит полусвет, мертвенный и бесцветный. Мельчайший дождь сеется на поток — и уже не одежды мучающейся здесь души, но сами души в их деградировавших телах (не физических. — *Г. П.*) похожи на темно-бурые клочья. Их томит не только ужас: еще большее мучение заключается в чувстве стыда... и жгучей тоске по настоящему телу».

Дно — предел падения, где кончается время и наступает смерть вторая. Друккарг — один из шрастров, шрастр «Российской метакультуры»; а шрастры — это «обиталища античеловечества, состоящего из двух совместно живущих рас — игвов и раруггов». Раругги — существа, напоминающие одновременно коня медного всадника и попираемого им змея. До стадии раруггов развились, по толкованию Андреева, ископаемые ящеры. На раруггах скачут игвы — демоны холодного государственного интеллекта. Друккарг, шрастр Российской империи — своего рода Демонопетербург, один из полисов Гашшарвы.

Гашшарва — один из основных слоев демонического антикосмоса, где обитают, в симбиозе с игвами, уицраоры, демоны великодержавной похоти власти. Русских уницраоров зовут Жруграми. По толкованию Андреева, уницраоры размножаются почкованием, и жругриты, едва родившись, стремятся пожрать Жругра, а он — их. Конец XIX века знаменуется борьбой Жругра с тремя жругритами — белым, бурым и красным. Победивший жругрит

кладет начало новой династии. Петр Верховенский — человекоорудие одного из жругритов (кажется, бурого).

Цебрумр — поясняется в тексте.

Небесная Россия — в стихах иногда Небесный Кремль — мифологема, сложившаяся под влиянием небесного Иерусалима и невидимого града Китежа. Обиталище Синклита светлых душ России — святых (в том числе никому не ведомых) и вестников. Из царей туда сразу попадает Александр I, искупивший свое служение демонам власти страданием и молитвой старца Федора Кузьмича, а также цесаревич Алексей Николаевич. Остальные цари, под грузом кармы, почти все падали вниз и становились рабами уницраора, которому служили на своих престолах. В конце времен некоторые из них восстанут против уицраора и соединятся с силами света, другие навечно останутся в преисподней. Имен Андреев не указывал. В Синклит попадут, со временем, и некоторые революционеры; в частности, Ленин «во многом был осуществителем темной миссии, но он глубоко верил в то, что его деятельность направлена на благо человечества», а в посмертии судят по намерениям, по сознательной воле.

Трансмиф — некая потусторонняя реальность, соответствующая каждой великой религии. В одном из видений Андреев созерцал образы великих религий как сияющие пирамиды разных цветов. Христианская пирамида — голубая.

Теперь можно продолжить.

> «Галерея человеческих образов, созданных Достоевским, не имеет себе равных и не в одной только русской литературе. Недаром ни один русский писатель, кроме Толстого, не пользуется такой незыблемой всемирной славой. Каждому известно, что идеи философские, религиозные, нравственные, психологические, социально-исторические, культурные, выдвинутые Достоевским, поистине неисчислимы. Я ограничусь указанием лишь на две из них, имеющих с метаисторической точки зрения значение совершенно особое.
>
> Первое — это та трактовка революционного движения того времени, за которую Достоевский получил впоследствии прозвание «пророка русской революции». В «Бесах» можно обнаружить массу деталей, верно подмеченных Досто-

евским у народовольцев (неточный термин — у нечаевцев. — *Г. П.*), но не передавшихся их историческим наследникам. Эти последние именно потому и отрицают свое родство с персонажами знаменитого романа и считают его вообще поклепом на революцию. Но если суметь отделаться от этой ослепленности яркими деталями, обнажится некая субстанция, общая как для Верховенского и его сподвижников, так и для их исторических потомков, — некий «корень вещей». И те, и другие жаждали крушения существующего порядка, дабы «строить самим». Те и другие шли к этому путем расшатывания общественных устоев и наконец вооруженного переворота. Те и другие не только были беспощадны и лишены всякого намека на чувство жалости, благодарности или снисхождения, но ненавидели все, им мешающее, жгучей ненавистью, ненавистью мстительной, неудержимой. Одни предвидели, а другие осуществляли на свой лад легенду об «Иване-царевиче», чудотворном вожде. Одни мечтали, а другие осуществляли «раз в несколько лет всеобщую судорогу», уносящую гекатомбы жертв. Одни мечтали, а другие осуществляли воспитание новых поколений, воображающих себя свободными и лишенными души. Те и другие — две последовательные стадии в развитии одной и той же тенденции, хотя метаисторические силы, стоявшие за каждой из этих стадий, были... не идентичны, хотя и всегда родственны.

Другая идея Достоевского имеет не менее прямое отношение к конечным целям Демиурга и вообще к нашему и общечеловеческому будущему. Идея эта изложена в известном диалоге Ивана Карамазова с иноком в монастыре (глава «Буди, буди!»). Заключается та идея в уповании на то, что в историческом будущем осуществится нечто противоположное римско-католической идее превращения церкви в государство (так, по крайней мере, понимал идею католичества Достоевский): превращение государства в церковь. Семьдесят пять лет назад такая идея казалась каким-то утопическим анахронизмом,

двадцать пять лет назад — бредом мистика, оторванного от жизни; сейчас она заставляет призадуматься; через десять или двадцать пять лет она начнет победное шествие по человечеству. Естественно, что задачу эту Достоевский возлагал не на Розу мира (своего рода унию всех великих религий, соединившихся, не теряя различий, — единосущно, неслиянно и нераздельно. — *Г. П.*), предвидеть которую в XIX веке не мог даже он, а на православие» (кн. 10, гл. 3. Следует, впрочем, вспомнить «емкую неопределенность», с которой Достоевский определял православие: «под которым я понимаю идею, не изменяя однако ему вовсе»).

То, что Д. Андреев считает второй важнейшей идеей Достоевского, — одно из направлений, в котором Достоевский влиял на «новое религиозное сознание», ставшее ныне объектом жестокой критики. Эта критика отчасти справедлива. Но справедливость ее относится, по-моему, скорее к попыткам теософии, антропософии и т. п. течений забежать вперед и своим умом выработать формы будущего взаимного понимания великих религий, которые могут быть подготовлены только веками развития. Критика права в том, что Мережковский или даже Андреев не доросли до того, чтобы создавать такие формы. Рассуждения Андреева о Вечно Женственном и Троице — пример явного падения в одну из пропастей гностики, которую заботливо обходили отцы церкви. Но Андреев лучше многих других понял задачу ближайших веков: выйти за рамки гордыни вероисповедания, научиться переводить с буддийского языка на христианский и обратно, научиться понимать друг друга. В постановке этой задачи Андреев велик. И существенно, что один из импульсов к «Розе мира» — в «Братьях Карамазовых».

В заключение Д. Андреев дает оценку личности Достоевского:

«Явственными признаками провиденциальности отмечена и судьба самого Достоевского. Конечно, страдание есть всегда страдание, и сердце может сжиматься от жалости и сочувствия, когда мы читаем о бесконечных мытарствах и мучениях, из которых была соткана внешняя сторона этой жизни. Но, как ни ужасны с гуманистической точки зрения даже тягчай-

шие ее события, они были абсолютно необходимы, чтобы сделать из человека и художника того великана, каким он стал. Таковы, по-видимому, его эпилепсия, аномальный облик его сексуальной сферы (видимо, Андреев имеет в виду подавленную страсть к девочкам, выступавшую в сновидениях и кошмарах. — *Г. П.*), минуты его на эшафоте, пребывание его на каторге и даже, вероятно, его бедность.

Но почему-то почти не отмечается в литературе о нем факт исключительной важности, а именно то, что в последние годы своей жизни Достоевский освобождался одна за другой от страстей, требовавших преодоления и изживания. Великое сердце, вместившее в себя столько человеческих трагедий, исходившее кровью за судьбу стольких детей художественного гения, опрозрачивалось от мути, и вместе с очищением возрастали силы любви. И когда читаешь некоторые страницы «Братьев Карамазовых», например, главу о Снегиреве или некоторые абзацы о Дмитрии, охватывает категорическое чувство: чтобы так любить, так понимать состраданье и так прощать, надо стоять уже на границе праведности» (кн. 10, гл. 3).

Остается прибавить, что «дети художественного гения» обретают, по Д. Андрееву, шельт и посмертие. При этом иные прообразы получают и историческое, и художественное воплощение (боярыня Морозова, например). Образы искусства могут быть и чисто символическими (поверженный демон Врубеля), и историческими, доведенными до символа. У читателя (у меня по крайней мере) возникает вопрос: а что, если исторический и художественный образ не совпадает? Если исторический Макбет был хорошим человеком? В концепции Андреева такой вопрос запрещен: интуиция вестника не делает ошибок. С этим вряд ли можно согласиться.

И в искусстве, и в мистическом видении прозрение смешано с вымыслом. Пушкин был поражен, почувствовав, что Татьяна отказала Онегину. Текст стал существом и диктовал автору. Но, с другой стороны, совершенно отрицать вымысел невозможно — ни в создании образа Татьяны, ни в стихийном конструировании образа Богородицы в видении мистика. Стигматы у Франциска (и всех после-

дующих стигматиков) были не там, где гвозди пробили руки Христа, а там, где их рисуют на картинах (это доказано анатомически). Поэтому концепция загробной жизни художественных образов кажется мне скорее поэзией, чем правдой (т. е. она сама по себе есть символ чего-то трудно выразимого). Однако поэзия здесь местами чарующая. Особенно в том, что касается детского воображения, наделяющего игрушки жизнью. Об этом у Андреева в главе о стихиалях (духах стихий и животных):

> «Еще более странным покажется то, что касается не живых зверей, а некоторых детских игрушек. Я имею в виду всем известных плюшевых мишек, зайцев и тому подобные безделушки. В детстве их любил каждый из нас, и каждый испытывал тоску и боль, когда начинал понимать, что это — не живые существа, а просто человеческие изделия. Но радость в том, что более правы не мы, а дети, свято верящие в живую природу игрушек и даже в то, что они могут говорить. Нашим высшим разумом мы могли бы в таких случаях наблюдать совершенно особый процесс творения. Сначала у такой игрушки нет ни эфирного и астрального тела, ни шельта, ни, само собой разумеется, монады. Но чем больше любим плюшевый медвежонок, чем больше изливается на него из детской души нежности и ласки, тем плотнее сосредоточивается в нем та тончайшая материя, из которой создается шельт. Постепенно он и в самом деле становится, создается, но ни эфирного, ни астрального тела у него нет, и потому физическое тело — игрушка — не может сделаться живым. Но когда игрушка, полностью насыщенная бессмертным шельтом, погибает в Энрофе, совершается божественный акт, и созданный шельт связывается с юной монадой, входящей в Шаданакар из Отчего лона. В Эрмастиге, среди душ высших животных, облеченных в астрал и эфир, появляется изумительное существо, для которого именно здесь должны быть созданы такие облачения. Существа эти поражают не красотой и, тем более, не величием, а той невыразимой трогательностью, какой размягчат наши суровые души вид зайчика или олененочка. В Эрмастиге эти существа

> тем прелестнее, что даже в соответствовавших им игрушках не было ни капли зла...»

Оттуда они подымаются в Хангвиллу (звериный рай) (кн. 5, гл. 3).

Это, по меньшей мере, такая же художественная правда, как Винни Пух. Я чувствую некоторую правду и в том, как Андреев рисует отношения взрослых художников со своими созданиями, вызывающими ужас и отвращение: Гоголь, Достоевский, Толстой чувствуют свою отцовскую ответственность и стараются осуществить то, что на земле Гоголю так и не удалось во II и III частях «Мертвых душ»: преобразить злодеев.

Единственный герой Достоевского, обреченный на вечные муки, — Великий инквизитор. Шельт его, накопивший великие способности творить зло, был вырван демонами из страдалищ и прошел через специальную подготовку, чтобы родиться вновь как Иосиф Сталин.

> «...Каждая из инкарнаций этого существа была как бы очередной репетицией. В предпоследний раз он явился на исторической сцене в том самом облике, который с гениальной метаисторической прозорливостью запечатлел Достоевский в своем «Великом инквизиторе». Это не был Торквемада или кто-либо другой из крупнейших руководителей этого сатанинского опыта, но к рядовым работникам инквизиции он не принадлежал. Он появился уже на некотором спаде политической волны, и в течение его многолетней жизни ему стало ясно, что превратить католическую церковь в послушный механизм Гагтунгра *, в путь ко всеобщей тирании не удастся. Но опыт деятельности в русле инквизиции очень много дал этому существу, развив в нем жажду власти, жажду крови, садистскую жестокость, и в то же время наметив способы связи между инспирацией Гагтунгра, точнее Урпарпа **, и его дневным сознанием. Эта инспирация стала восприниматься временами уже не только через подсознательную сферу, как раньше, а непосредственно подаваться в круг его бодрствующего ума. Есть специальный тер-

* Один из демонов властолюбия.
** Демон властолюбия.

мин — хохха. Он обозначает сатанинское восхищение, то есть тип таких экстатических состояний, когда человек вступает в общение с высокими демоническими силами не во сне, не в трансе, а при полной сознательности. Теперь, в XVI веке, в Испании, хохха стала доступна этому существу. Оно достигло ступени осознанного сатанизма.

Промежуток между этой инкарнацией и следующей протекал, конечно, на Дне, куда шельт вместе с астралом были сброшены грузом ужасной кармы, а затем в Гашшарве: извлеченный оттуда Урпарпом и его слугами, потенциальный антихрист подготавливался там свыше двухсот лет к своему новому воплощению. Напоминаю, что монада, некогда похищенная для него из Ирольна * самим Гагтунгром у одного из императоров древнего Рима, продолжала томиться в плену, в пучине лилового океана, в Дигме **, а как бы обезглавленный шельт императора пребывал в подобии летаргического сна в одном из застенков Гашшарвы...

Но почему, вернее, зачем это существо, предназначенное к владычеству над Россией, было рождено не в русской семье, а в недрах другого, окраинного, маленького народа? Очевидно, затем же, зачем Наполеон был рожден не французом, а корсиканцем... Для того, чтобы лучше выполнить свое предназначение во Франции и в России, оба эти существа должны были быть как бы чужеродными телами в теле обеих великих стран, не связанными никакими иррациональными нитями с тем народом, которому предстояло быть главной ареной их деятельности и жертвой по преимуществу. Надо было прийти «с топором в руке неведомо откель и с неисповедимой наглостью» *** действовать так, как действует завоеватель на порабощенной земле. <...>

Не знаю, видел ли его кто-нибудь, когда бы то ни было, в этом состоянии? В тридцатых-соро-

* Один из миров просветления.
** Одно из страдалищ.
*** Салтыков-Щедрин.

ковых годах он владел хоххой настолько, что зачастую ему удавалось вызывать ее по своему желанию. Обычно это происходило к концу ночи, причем зимой чаще, чем летом, — тогда мешал слишком ранний рассвет. Все думали, что он отдыхает, спит, и уж, конечно, никто не дерзнул бы нарушить его покой ни при каких обстоятельствах. Впрочем, войти никто не смог бы, даже если бы и захотел, так как дверь он запирал изнутри. Свет в комнате оставался затенен, но не погашен. И если бы кто-нибудь невидимый проник туда в тот час, он застал бы вождя не спящим, а сидящим в глубоком, покойном кресле. Выражение лица, какого у него никто никогда не видел, произвело бы воистину потрясающее впечатление. Колоссальные, расширившиеся черные глаза смотрели в пространство немигающим взором. Странный матовый румянец проступал на коже щек, совершенно утративших свою обычную маслянистость. Морщины казались исчезнувшими, все лицо неузнаваемо помолодевшим. Кожа лба натягивалась так, что лоб казался больше обычного. Дыхание было редким и очень глубоким. Руки покоились на подлокотниках, пальцы временами слабо перебирали их по краям. <...>

Хохха вливала в это существо громадную энергию, и наутро, появившись среди своих приближенных, он поражал всех таким нечеловеческим приливом сил, что этого одного было бы достаточно для их волевого порабощения. <...>

Постоянными усилиями демонических сил вокруг Сталина было соткано нечто вроде непроницаемых тенет мрака. Никакое воздействие провиденциальных сил до него не достигало, пока наконец после неимоверных усилий со стороны синклитов — и не только русского — однажды, во время его пребывания в хоххе, эти тенета были на короткий миг прерваны. В этот миг ему были показаны... отдельные этапы его собственного будущего пути, его возможное воплощение антихристом и конечная катастрофа: сбрасывание на Дно Галактики, где нет ника-

ких времен, страдалище, страшнее и безвыходнее которого не существует в мироздании. Это была ночь непередаваемого ужаса. Ужас был таким, что на несколько минут все его существо воспламенилось отчаянной молитвой спасти его, предотвратить дальнейшие шаги по этой дороге. Минуты прошли. Гордыня, упрямство и жажда беспредельной власти возобладали. Но эта ночь, случившаяся в 1952 году, возымела некоторое действие. После нее погружения в хохху уже не вливали в него новых сил. Сказалась, может быть, и слишком тяжелая психологическая нагрузка — это вечное хождение в маске материализма и марксизма, эта постоянная двойная жизнь. Он как бы надорвался...

Наконец великая минута наступила: Сталин испустил дух.

От этого удара дрогнула Гашшарва, Друккарг огласился воплями ужаса и гнева. Жругр взвыл от ярости и боли. Полчища демонов взмыли из глубин в верхние слои инфракосмоса, стараясь затормозить падение умершего в пучину магм.

Горестные беснования передались в Энроф... Казалось, будто он, питавшийся испарениями страданий и крови, даже из-за гроба тянул к себе в инфракосмос горы жертв...»

Речь идет о подобии Ходынки на похоронах Сталина в Москве. «Полгода боролись силы тьмы против действия кармического груза, увлекавшего жуткого покойника вниз и вниз. Они вливали в него (имеется в виду, по-видимому, шельт с астралом. — *Г. П.*) такую мощь, что голос его гремел по всем чистилищам, достигал шрастров, докатывался до самого Энрофа (т. е. Земли. — *Г. П.*) и там повергал в содрогание и трепет тех, кто расслышал его...» Наконец, «падавший вырвался из рук блюстителей кармы. Он был уже почти непохож на свой человеческий облик, но невообразимо страшен и силен. Его тело состояло из бурых клубов, а огромные глазницы, казавшиеся слепыми, были почти всезрящими. Несомый на крыльях ангелов мрака, он взмыл к воротам Друккарга» (кн. 11, гл. 3).

Там бывший римский император (может быть, Нерон?), бывший Великий инквизитор и Сталин поступили на новую подготовку, чтобы воплотиться в XXIII или XXIV веке как антихрист. Андреев несколько раз подчеркивает: это будущее видится ему отрывочно и неясно. Точных дат он не может указать. Но из тьмы вырывается несколько ярких образов. Антихрист получит все то, чего Сталину не хватало: он будет действительно гением всех наук и искусств, он получит некое подобие бессмертия; ему не нужны будут двойники — он сам будет раздваиваться и расчетверяться. Ему не нужна будет система сыска и доносов — он сам будет видеть и уничтожать крамолу в самых отдаленных краях. Будет наконец создана всемирная, абсолютная тирания. И садизм его будет насыщен до предела пожиранием людей живьем.

Эта апокалипсическая антиутопия кончается внезапным, как гром, вторым пришествием. Перед светом, льющимся с чела Христа, каррох — демоническое тело наследника Великого инквизитора — распадается на части, и шельт с воем падает на Дно, где нет времени.

Так в поэтическом сознании Андреева развился один из образов Достоевского. Андреев освободил Легенду о Великом инквизиторе от узкой антикатолической направленности и подчеркнул то, что было в ней скрыто, едва намечено.

Интересно еще одно: у Достоевского приближение к аду помечено теснотой и мраком, приближение к раю — простором и светом. У Андреева так же. Помимо образов волшебно прекрасных и чудовищных, он пытался описать то, что не мог познать и в видениях, математическими абстракциями. На Дне — одно измерение пространства и никакого времени. На седьмом небе — сотни измерений пространства и времени, переливающихся друг в друга в вечном теперь.

1979

ОТКРЫТОСТЬ БЕЗДНЕ

Тема бездны вошла в русскую поэзию с XVIII века:

Открылась бездна звезд полна.
Звездам числа нет, бездне дна...

Этой ломоносовской бездны, бесконечного пространства ньютоновской вселенной, Державин, кажется, не чувствовал. Ему открывалась другая бездна:

Река времен в своем стремленье
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.

Немного мешает труба рядом с лирой, мешает торжественная официальность народов, царств и царей. Но сквозь одежды осьмнадцатого столетия просвечивает что-то, глубоко трогающее. Потом об этом скажет Тютчев:

Природа знать не знает о былом,
Ей чужды наши призрачные годы,
И перед ней мы смутно сознаем
Себя самих — лишь грезою природы.
Поочередно всех своих детей,
Свершающих свой подвиг бесполезный,
Она равно приветствует своей
Всепоглощающей и миротворной бездной.

В «Оде на смерть князя Мещерского» еще яснее звучит пророчество тютчевского завета:

Глагол времен! металла звон!

Этот звон погребального колокола, неожиданно раздавшийся среди забав екатерининского двора, прокатился через несколько десятилетий — и откликнулся в «Бессоннице»:

Часов однообразный бой,
Томительная ночи повесть!
Язык для всех равно чужой
И внятный каждому, как совесть!
Кто без тоски внимал из нас,
Среди всемирного молчанья,
Глухие времени стенанья,
Пророчески-прощальный глас?

Чувство бездны пространства и времени досталось Тютчеву по наследству. Русскому XVIII веку не хватало другого: созерцания бездны внутренней. Только один всплеск:

Я царь — я раб — я червь — я Бог!

Обращение в европеизм подавило страх бездны внутренней, затмило его верой в разум. Русская душевная бездна обнажилась только тогда, когда Европа, качнувшись в романтизм, дала Тютчеву свой язык:

О чем ты воешь, ветр ночной?
О чем так сетуешь безумно?..
Что значит странный голос твой,
То глухо жалобный, то шумно?
Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке —
И роешь, и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки!..
О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной —
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться!..
О, бурь заснувших не буди —
Под ними хаос шевелится!..

«Мир души ночной» — перевод с немецкого. Беспредельное — с греческого. Оттуда же и хаос. Без этих слов Тютчев остался бы заикой, с ними он заговорил:

...И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами —
Вот отчего нам ночь страшна!

XVIII век так сказать не мог. Допетровская Русь — не могла и помыслить. В Повести о Горе-злосчастии я чувствую дух Достоевского, но как бы немого Достоевского. Что томит молодца? Почему он видит перед собой только две

дороги — в кабак или монастырь? Решительно ничего нельзя понять. Только духовидение Даниила Андреева объяснило мне, откуда взялся «инфрафизический страх», потопить который нельзя ни в вине, ни в молитве [1]. По Андрееву, из открытости бездне выводится «вся религиозная философия и историософия XIX века от Чаадаева и славянофилов до Владимира Соловьева, Мережковского и С. Булгакова, вся душевная раздвоенность, все созерцание и эмоционально-жизненное переживание обоих духовных полюсов, свойственное как Лермонтову и Гоголю, так и в еще большей степени Достоевскому».

Мне кажется, что в списке раскольничьих внуков непременно надо упомянуть и лирического героя Тютчева. Тютчева, сложившегося в романтической Германии. Впитавшего все, что о бездне сказали Ломоносов и Державин. И впервые давшего русскому чувству бездны полнозвучный язык:

И наша жизнь стоит пред нами,
Как призрак на краю земли,
И с нашим веком и друзьями
Бледнеет в сумрачной дали;
И новое, младое племя
Меж тем на солнце расцвело,
А нас, друзья, и наше время
Давно забвеньем занесло!
Лишь изредка обряд печальный
Свершая в полуночный час,
Металла голос погребальный
Порой оплакивает нас!

У Тютчева встретились обе бездны: внутренняя бездна раскола и внешняя, космическая бездна, открывшаяся уму Ломоносова. Безрассудная пропасть русской души, пережившей опричнину, и рассудочная пропасть Нового времени, познавшего бесконечность ньютоновской вселенной, как Аввакум — тьму внешнюю. Обе бездны перекликаются в тютчевских стихах; бездна вселенной становится подобием внутренней бездны, а внутренняя бездна — метафорой бездны, полной звезд. Канта восхищало когда-то «звездное небо над головой и нравственный закон в человеческой груди». Тютчев дрожит от ужаса перед тем и перед другим: перед бескрайностью ночного неба и бескрайностью человеческого беззакония.

[1] См. «Подступы к пониманию Достоевского в «Розе мира» Даниила Андреева», с. 348—351.

Очень долго Тютчева никто в России не понимал. Пушкин напечатал его с заглавием: «Стихи, присланные из Германии». Потом, в конце 50-х годов, вдруг пришло понимание. Казалось бы, время совсем не располагало к созерцанию метафизических бездн. Среди социальных, политических, юридических вопросов негде поместить тютчевский вопрос о смысле человеческой жизни в бесконечности. Но сознание, живущее в мире открытых вопросов, непременно где-то сталкивается с бездной бытия или по крайней мере чувствует эту бездну. Можно выйти в море для каботажного плавания, — но на горизонте маячит и тянет к себе пучина без края и конца.

Какая-то, самая чуткая часть публики 60-х годов вдруг почувствовала тютчевскую тревогу. Я не говорю о Толстом (для которого Тютчев нужнее Пушкина). И Добролюбов (казалось бы, совсем закрытый для метафизики) мимоходом отмечает, что Тютчев глубже Фета. Хотя никакого социального содержания, подходящего для «Современника», в Тютчеве нельзя наскрести.

Не все современники крестьянского вопроса, судебного вопроса, женского вопроса и т. п. доходят до тютчевских бездн или «арзамасского страха» Льва Толстого. Но то, что Тютчев, Достоевский, Толстой — современники Добролюбова, как-то их связывает. Добролюбов задавал вопросы времени («Когда же придет настоящий день?»). Тютчев задавал вопросы вечности. Разница очевидная. И все же один вопрос перекликался с другим. Без этого Добролюбов не заметил бы Тютчева.

Поэзию Тютчева можно назвать метафизической, — так, как когда-то называли поэзию Джона Донна. То, что в одной культуре получило имя, в другой остается неназванным, и приходится брать имя со стороны. Для здравого смысла метафизично то, что человек — не остров, а часть великого континента (и потому не спрашивай, по ком звонит колокол, он звонит по тебе). Метафизическая поэзия разрушает мир здравого смысла, толкает с берега в пучину, дает почувствовать бездну единого. В русской поэзии первый великий метафизик — Тютчев. Потом эта линия продолжалась в прозе у Достоевского и Толстого.

Общая черта Тютчева, Толстого, Достоевского — открытый вопрос, на который человеческий ум не может дать ответа, вопрос Иова, —

Глас вопиющего в пустыне,
Души отчаянный протест...

Всякий вопрос — часть познания. Но какое здесь познание? Маркс говорил, что человечество ставит только такие вопросы, для которых либо уже готовы средства решения, либо готовятся. Вопрос — первый акт познания, прицел, за которым следует выстрел — ответ. Точность прицела определяет вероятность попадания. Это понятно и становится еще понятнее в науковедческом анализе [1]. Но что дает неразрешимый, метафизический вопрос?

Позитивная наука такие вопросы запрещала. Но я вместе с подпольным человеком заявляю свое несогласие с запретом и хочу говорить именно о них. Что дает вопрос о бесконечности, вечности, бессмертии? Прицел, за которым не может быть выстрела — точного ответного слова? Прицел в бездну, за которым — только прыжок вниз головой, безумие, гибель?

Метафизический вопрос ведет к духовному опыту, который очень трудно передать. Можно намекнуть метафорой, молчанием, ритмом освященной игры. Но таким намеком может быть и сам вопрос, оставшийся без ответа. Открытый вопрос вызывает память метафизического опыта у тех, кто его имел, или какую-то вибрацию, предчувствие опыта у тех, кто к нему расположен, кто, может быть, пережил что-то в своих прошлых рождениях или просто устроен так, что откликается на вопросы вечности. Такую вибрацию вызывали во мне в студенческие годы Тютчев, Толстой и Достоевский.

Есть три уровня приближения к вечности, или к глубине, или к Богу. Первый — это невозможность жить в мире разума без прикосновения к сверхразумному. Невозможность жить не только в мире здравого смысла, или позитивной науки, или материалистической философии. Кьёркегор не мог жить в мире гегелевского разума. Иов не мог жить в

---

[1] «Мы, по-видимому, далеко не всегда отчетливо понимаем ту исключительно большую роль, которую играют в нашей интеллектуальной деятельности хорошо поставленные, признанные и разрешенные вопросы, — пишет В. В. Налимов в статье «Структура науки и логика принятия гипотез». — Сюзанна Лангер, развивая мысль, ранее высказанную Коуэном, утверждает даже, что развитие каждой культуры можно охарактеризовать определенным набором вопросов, одни из которых разрешены и поставлены, другие запрещены. Сама постановка вопроса предусматривает уже ограниченное число разумных ответов, или, как пишет Лангер, вопрос есть уже двусмысленное предложение, детерминантом которого является его ответ» (В. В. Налимов ссылается на: Langer S. L. Philosophy in a new key, a study in the symbolism of reason, rite and art. Cambridge, Mass., 1951; Cohen F. What is question? — «Monist», 1929, vol. 39, № 3).

мире богословского разума. Лев Шестов не мог жить ни в мире ученых, ни в мире философов, ни в мире богословов. Эту невозможность лучше всего выражает открытый вопрос. И потому в Священных писаниях религиозно чутких народов, евреев и индийцев, есть книги, которые кажутся скептическими и кощунственными. Книги, которые иногда можно назвать антибогословскими: Иов, Экклезиаст, Катха-упанишада и Бенаресская проповедь Будды... Книги, открытые в бездну бессмыслицы, страдания и смерти.

Второй уровень — неожиданное взрывное чувство сверхразумной реальности. Иногда оно приходит после сосредоточенной жизни с открытым вопросом. Поэтому буддизм чань (дзэн) превратил неразрешимый вопрос, загадку без разгадки, в свое таинство. Иногда т о, неназываемое, приходит с любовью. Поэтому любовь к небесному жениху стала одним из основных путей в индуизме (путь бхакти) и суфизме. Иногда т о приходит в молчаливом созерцании, и одним из путей и подобий т о г о стало молчаливое внутреннее созерцание, безмолвие (йога, исихия).

Третий уровень — устойчивый контакт со сверхразумным, божественным, парение в духе. Без всяких путей. Без всяких вопросов.

Мир, увиденный с птичьего полета, оказывается гармоничным и прекрасным. Как рублевская Троица. Созерцание иконной красоты может стать одним из путей спасения (у Абхинавагупты, у Достоевского). Но только созерцание, не разжевывание! Медленное поглощение в целом, без дробления умом. Бог, разжеванный богословами, становится богом друзей Иова, напоминающим Пушкина, разжеванного учителем.

В русской литературе достигнут только первый и второй уровень. Первый — в тютчевских безднах, в арзамасском страхе Толстого, в порывах Левина или героя «Записок сумасшедшего» повеситься после чтения материалистических брошюр. У Тютчева — проблеском — есть и второй уровень (у Толстого — никогда). У Достоевского — постоянное движение ко второму уровню, мгновение света и срыв, припадок, разбитость... и снова движение к свету.

Создав образ Версилова, Достоевский косвенно упрекнул Тютчева в духовной лени, в недостатке энергии порыва. Но парения и у Достоевского нет. Парение только в иконе — у Рублева, у Дионисия. После XV века были люди, жившие на этом уровне, но они не выходили за стены монастыря. В культуре, доступной профану, их нет.

Русская метафизическая поэзия XIX века открывает нам только бездну и тайную радость полета в бездну:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья...

Созерцать вопрос как вопрос, не подменяя его ответом, значит воспринимать искусство как искусство, не смешивать его с критикой, не срывать лепестки, чтобы пересчитать их. Но это одновременно духовный путь, один из путей спасения. Поэтому литература XIX века имеет великое духовное значение. После высылки философов она стала основным хранилищем русской философии, а после закрытия церквей читатели Тютчева или Достоевского превратились в своего рода церковь.

Открытый вопрос издавна ценился религиозными учителями. Кришнамурти говорил: только неправильные вопросы имеют ответ. На правильный вопрос нет ответа. Современный индийский мыслитель Раджнеш продолжает очень древнюю традицию, когда учит хиппи: вы должны созерцать вопрос, не пытаясь дать ответ, пока вдруг не окажетесь по ту сторону вопроса. Рильке, по-видимому, пришел к этой мудрости на собственном опыте. «Ваши вопросы как комнаты, запертые на ключ, или книги, написанные на совсем чужом языке, — писал он молодому поэту, лейтенанту Каппусу. — Не отыскивайте сейчас ответов, которые не могут быть даны, потому что эти ответы не могут стать Вашей жизнью. Живите сейчас вопросами. Быть может, Вы тогда понемногу, сами не замечая, в какой-нибудь очень дальний день доживете до ответа» [1], — до ответа всем собою, до ответа жизнью, который каждый раз должен быть дан заново.

Самое опасное на этом пути — смешать слова, родившиеся с чувством ответа, и самый ответ. Ответ никогда нельзя просто повторить. Он не укладывается ни в какие слова — и светится сквозь многие слова, знаки, линии, краски, сквозь звуки и сквозь молчание. Остановиться на слове, родившемся в потоке внутреннего света, — значит остановиться на тени, отброшенной светом, и опять ловить тени на стенах пещеры.

Лишь тонкая стена меж нами.
Так случилось, и, может быть,

[1] Рильке Р. М. Новые стихотворения. Серия «Литературные памятники». М., 1977, с. 338.

Зов из твоих или моих раздастся уст —
И стенка рухнет
Совсем без шума, без звука.
Из образов твоих она построена.
И образы твои стоят перед тобой как имена.
И в час, как вспыхнет свет во мне,
В котором глубина моя тебя познала, —
Он разбегается как блеск по рамам
И мои чувства, сразу охромев,
Так и остались — в отрыве от тебя, от родины.

Это мой прозаический перевод Рильке из «Часослова». Что-то сходное испытывал иногда Тютчев (об этом его «Проблеск»).

Есть знание-сила и знание-премудрость. Знание-сила дает власть над известным механизмом. Например, Адам познал Еву. Он познал ее, и она будет рожать ему детей, но глубины Евы, души ее Адам, может быть, и не коснулся. В. В. Налимов приводит этот пример как притчу о научном познании. Наука дает прием, который можно повторить. Со времени Адама миллионы раз Адам познавал Еву, и с тем же проверенным результатом. Но едва ли один Адам из многих тысяч познавал душу Евы. Это всегда личное знание. Его всегда надо находить заново — всем собою. Его почти невозможно передать другому. Его приходится искать в словах с таким же трудом, как в молчании. То, что написано Святым Духом, может быть прочитано только Святым Духом, — учил Силуан Афонский. Это знание-премудрость. Оно не дает никакой власти. Оно дается только духовной нищете.

Открытый вопрос — один из путей к этой нищете. И чем неразрешимее вопрос, чем немыслимее ответ, тем ближе к Богу. Как в книге Иова. Друзья один за другим дают ответы, а Иов все отбрасывает. Он чувствует, что ответы бесконечно меньше его вопроса, — и в конце концов из бури (из внутренней бури, из внутренней бездны) раздается голос и на мгновение переносит Иова на уровень, где никаких вопросов больше нет и не нужны ответы. Бог заговорил не с богословами, а с ним, твердившим только одно: что он не понимает Бога.

В творчестве Достоевского, через много веков, снова закрутился вихрь открытых вопросов, перекликающихся с вопросами Иова. Я не берусь доказать это. Не существует точных методов измерения бездны, и нет точных методов анализа книг, в которых чувствуется дыхание бездны. Суть дела всегда остается за границей познанного; и, строго гово-

ря, здесь было бы уместно благородное молчание, которым Будда отвечал на подобные вопросы. Но есть еще простой способ говорить о вечном — через себя, через свои беспомощные попытки вместить солнце в каплю воды. Я это по мере сил делаю.

В 16 лет я (как и многие) испытал страх бесконечности и отодвинул его на будущее (разберусь, когда поумнею). Очень может быть, что я бы его и не вспомнил. Год шел за годом. Мне минуло 20. И вдруг, в стихах Тютчева, опять провалился в бездну. И вместе с Толстым и его героями испытал «арзамасский страх». На этот раз я не отодвинул его в сторону. Я решил сразиться с ним. С этого началось мое настоящее духовное развитие. И моя неразрывная связь с русской литературой.

В 14 лет, потеряв вкус к приключениям, к сюжету, я полюбил французов с их отточенным чувством формы: сперва Мериме, потом Стендаля. Уже от них я перешел к европейской трагедии (Шекспир, Гёте) и снова возвращался к ясному французскому уму, к упоительной иронии аббата Жерома Куаньяра. Толстой казался мне расплывчатым, бесформенным. Достоевского, попробовав в 15 лет и не поняв, я до 20 лет не читал. И вдруг Тютчев, Толстой, Достоевский стали моими. Начиная с чувства бездны, с нашего общего чувства бездны, которое связывает тех, кто его испытал, сильнее всех связей:

...И потому туман вдали
Роднее нам, чем род и племя,
И внятней голосов земли.

(З. Миркина)

Откуда в русской литературе, в середине XIX века, эта бездна? Отчего она вдруг открылась? Откуда захваченность метафизикой в стране, где не было философии?

После чтения Федотова я понял это. Славянский перевод Писания, говорит Г. П. Федотов в «Трагедии интеллигенции», избавил русских людей от изучения древних языков. Но этим он отрезал Русь от философии; философия осталась непереведенной. А заново (могу прибавить к Федотову), — заново философию никто, после VI века до Р. Х., не изобретал. Все народы начинали философствовать только одним способом: примкнув к традиции Эллады, Индии или Китая. Особенность русского развития заключалась в том, что правительство Николая I боялось философии и запре-

щало ее преподавание в университетах. И когда в середине XIX века наступило время открытых вопросов, органом философского самосознания стала художественная литература. Ничего подобного в Англии или Франции не могло быть именно потому, что там были размежеваны поля философии и литературы, и литература на чужое поле не заходила.

Есть только одно крупное явление западной литературы, сравнимое с Достоевским и Толстым по философской насыщенности,— «Фауст» Гёте. Но «Фауст» возник на фоне мощного философского движения; это диалог поэзии с философией, которая и сама по себе достаточно красноречива. А русский роман 60-х годов чреват философией, которая еще не родилась. До него — только философский дилетантизм Чаадаева и ранних славянофилов. После — настоящий взрыв философской мысли. Объяснил это только Г. П. Федотов.

Русская философия вырастает из романа 60-х годов примерно как упанишады — из гимнов вед. По мере того как теряют свое значение западные образцы (еще очень сильные у Вл. Соловьева), национальной формой мысли становится рефлектирование в духе героя Достоевского или Толстого. Потом европейцы, зачитавшись Достоевским и Толстым, сами так научились философствовать и назвали это экзистенциализмом.

Цитирую уцелевшее введение к своей студенческой курсовой работе 1938—1939 года:

«В конце «Анны Карениной», в нескольких главах, Константин Левин вопрошает о смысле жизни. Он говорит:

«Организм, разрушение его, неистребимость материи, закон сохранения силы, развитие... Слова эти и связанные с ними понятия были очень хороши для умственных целей, но для жизни они ничего не давали...»

«А без знания того, что я такое и зачем я здесь, нельзя жить. А знать я этого не могу, следовательно, нельзя жить», — говорил себе Левин. «В бесконечном времени, в бесконечности материи, в бесконечном пространстве выделяется пузырек — организм, и пузырек этот подержится и лопнет, и пузырек этот — я».

«Это была мучительная неправда, но это был единственный, последний результат трудов мысли человеческой в этом направлении».

«Это была жестокая насмешка какой-то злой силы... Надо было избавиться от этой силы, и избавление было в

руках каждого. Надо было прекратить эту зависимость от зла, и было одно средство — смерть».

«И счастливый семьянин, здоровый человек, Левин был несколько раз так близок к самоубийству, что спрятал шнурок, чтобы не повеситься, и боялся ходить с ружьем, чтобы не застрелиться».

Смерть тоже пугала. Ужас Толстого перед смертью передан в «Записках сумасшедшего». Напомню только конец:

«Смерть здесь? Не хочу. Зачем смерть? Что смерть? Я хотел по-прежнему допрашивать, упрекать Бога, но тут я вдруг почувствовал, что не смею, не должен, что считаться с ним нельзя, что он сказал, что нужно, что я один виноват. И я стал молить его прощения и сам себе стал гадок...»

Страх бесконечности в «Анне Карениной» и страх смерти в «Записках сумасшедшего» — в сущности, только два поворота одного и того же метафизического страха. Чувства бездны. Все метафизические страхи сливаются в один страх: страх непостижимого. От тьмы внешней (по ту сторону обжитого умом мира) можно отшатнуться, как Толстой, или войти в нее и идти, не теряя надежды дойти до света.

Я, не имея наставника, самоучкой пошел в бездну и остановился после первых вспышек света, после первых своих метафизических ответов, которые не буду здесь излагать: я ошибся, приняв эти ответы, родившиеся вместе с чувством света, за самый свет. Но через несколько месяцев попались под рук «Записки из подполья», и Достоевский потянул меня за собой, закружил в своих вихрях. Все перегородки, созданные человеческими ответами, моими и чьими угодно, зашатались, запрыгали. Неразрешимые вопросы свились в кольцо. Мне казалось, что я могу ответить на один, другой, третий — но вставал четвертый, десятый, двадцатый, и я поплыл в этом водовороте и в конце концов почувствовал, что плыть хорошо. И что пловцу почва (система ответов) не нужна. Я не могу сказать, что сразу понял это. Но я это сразу почувствовал.

В начале III главки «Подполья» герой его говорит:

«(Кстати: перед стеной такие господа, то есть непосредственные люди и деятели, искренно пасуют. Для них стена — не отвод, как, например, для нас, людей думающих; не предлог воротиться с дороги, предлог, в который наш брат обыкновенно и сам не верит, но которому всегда очень рад. Нет, они пасуют со всею искренностью. Стена имеет для них что-то успокоительное, нравственно-разре-

шающее и окончательное, пожалуй даже что-то мистическое... Но об стене после)».

И далее, в конце III главки:

«Какая каменная стена? Ну, разумеется, законы природы, выводы естественных наук, математика. Уж как докажут тебе, что от обезьяны произошел, так уж и нечего морщиться, принимай — как есть. Уж как докажут тебе, что в сущности одна капелька твоего собственного жира тебе должна быть дороже ста тысяч тебе подобных и что в этом результате разрешаются под конец все так называемые добродетели и обязанности и прочие бредни и предрассудки, так уж так и принимай, нечего делать-то, потому что дважды два — математика. Попробуйте возразить. «Помилуйте, закричат вам, восставать нельзя, это дважды два четыре! Природа вас не спрашивается; ей дела нет до ваших желаний и до того, нравятся ли вам ее законы или не нравятся. Вы обязаны принимать ее так, как она есть, а следовательно, и все ее результаты. Стена, значит, и есть стена...» и т. д., и т. д.: Господи Боже, да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два четыре не нравятся? (Как мне — бесконечность материи. — *Г. П.*). Разумеется, я не пробью такой стены лбом, если и в самом деле сил не будет пробить, но я и не примирюсь с ней потому только, что у меня каменная стена и у меня сил не хватило».

Если верно, что русская литература 60—70-х годов XIX века была чревата каким-то новым сознанием, то «Подполье» — это роды. Мучения, судороги, схватки, но рождается новый человек, новый, открытый бесконечности, дух. Ответ для него — ничто, вопрос — всё. Не могу не привести еще несколько строк, из IX главки:

«...Человек — существо легкомысленное и неблаговидное и, может быть, подобно шахматному игроку, любит только один процесс достижения цели, а не самую цель. И, кто знает (поручиться нельзя), может быть, что и вся-то цель на земле, к которой человечество стремится, только и заключается в одной этой беспрерывности процесса достижения, иначе сказать — самой жизни, а не собственно в цели, которая, разумеется, должна быть не что иное, как дважды два четыре, то есть формула, а ведь дважды два четыре есть уже не жизнь, а начало смерти. По крайней мере человек всегда как-то боялся этого дважды два четыре, а я и теперь боюсь. Положим, человек только и делает, что отыскивает эти дважды два четыре, океаны переплывает,

жизнью жертвует в этом отыскивании, но отыскать, действительно найти, — ей-Богу как-то боится. Ведь он чувствует, что как найдет, так уж нечего будет отыскивать. Работники, кончив работу, по крайней мере деньги получат, в кабачок пойдут, а потом в часть попадут, — ну, вот и занятия на неделю. А человек куда пойдет?»

Остановка на неразрешимом вопросе — болезнь. Подполье — болезнь. Может быть, и безумие (Кириллова, Ивана Карамазова). Но если не останавливаться, если двигаться и двигаться — внутрь, к тому духовному слою, в котором снимаются все вопросы, в котором зазвучит голос из бури? Тут надо пройти по лезвию ножа. Достоевский — не подпольный человек и не Зосима и не что-то среднее, а высшее. В акте творчества — что-то высшее не только чем подпольный вопрос, но и чем канонический ответ. Если это принять, возникает новое мироощущение, может быть, более здоровое, чем толстовское. Мне бросилось в глаза, еще студенту, что Толстого мучает мысль о самоубийстве, а Достоевский никогда не хочет оторваться от кубка. Самоубийство Свидригайлова или Ставрогина — это не изображение самого себя, не фрагмент автобиографии. Герой и автор здесь легко отделяются друг от друга (как отделяется от Толстого самоубийца Анна и не отделяется измученный идеей самоубийства Левин). То, что душит Толстого, окрыляет Достоевского. Созерцание открытого вопроса, созерцание бездны, «родимого хаоса».

«Страх пустоты был тайной эпохи, — писал я в своей курсовой, — о которой Тургенев лишь изредка решался намекнуть, — которая, вырвавшись со дна души, убила в Толстом художника, — и о которой Достоевский говорил все время с тех пор, как понял ее, и создавал при этом все более гениальные произведения». Я связывал это с историческим моментом, с чувством конца социально известного и началом социально неизвестного, с самосознанием маленького человека, охваченного страхом перед настоящим и ужасом перед будущим, но за социологией, термины которой я считал обязательными, мелькало понимание несравненной ни с кем в литературе XIX века духовной глубины Достоевского. «Некоторым в Толстом мерещится идеал не только психического, но и идеологического здоровья; это не так в действительности; Толстой иногда *уходит* от вопроса, но никогда не умеет *решить* его лучше, чем Достоевский», — писал я. Решение — неточное слово. Решением я считал формулы вроде кирилловской (которая мне нравилась,

я сам тогда был героем Достоевского): «Сознать, что нет Бога, и не сознать в тот же раз, что сам стал Богом, — есть нелепость, иначе непременно убьешь себя сам». Таким формулам я в 20 лет приписывал спасительный смысл. Сейчас я так не думаю. Сейчас я сказал бы: Толстой никогда не умеет подняться над вопросом больше, чем Достоевский. Но тенденции моего анализа определились уже тогда, и для меня они остались верными. Впоследствии я повторил — более аккуратно выбирая слова — то, что тогда писал: «Толстой — поэт прочности вещей, поэт людей, довольных собой и веком. Когда он их критикует, то должен приподнимать крышку черепа и исследовать, что там делается. Ловкость, которой он в этом достиг, была большим достижением реализма, но Достоевскому не было в ней никакой нужды, потому что его герои сами не удовлетворены своим местом и временем и самими собой, да так глубоко, что источник движения в них самих и надо только дать им разгон. Поэтому в героях Достоевского столько гения (который и есть вечная неудовлетворенность), и этим они радуют и очищают нас, несмотря на все свои болезни (как герои Толстого — своим цельным участием в жизни)...»

Сравнивая Достоевского и Толстого, я не хотел принизить Толстого. Во многих отношениях я ставил их рядом и вместе противопоставлял другим писателям, не метафизическим. Мне нравилось то, что Толстой и Достоевский, как все метафизически одержимые, не укладывались в рамки искусства, что их слово — слово во всей его полноте (как в Библии или Махабхарате). Я писал: «Совершенно неважно, что они ошибались... Все равно субъективно в их учительстве было больше правды, больше внутренней красоты, чем в осторожных гипотезах Чехова, который не пытался преодолеть мир даже изнутри. При таком подходе не может быть больших ошибок, но исчезает порыв, чувство безграничной силы человеческого существа, беднее «лирическое я», которое автор привносит в свои сочинения: оно делается менее поэтичным, менее близким к абсолютному, то есть впечатляющему на всем протяжении человеческой истории. Искусство проигрывает».

Сейчас я сказал бы больше: и человек проигрывает. Открытый вопрос плодотворнее ответа не только для искусства. Он плодотворнее и для души. Если это сильная душа, способная вынести открытый вопрос (не все способны). Если в ней шевелится свое собственное слово. Пусть ошибочное (все слова лгут). Я готов повторить вслед за Разуми-

хиным: «Ты мне ври, да ври по-своему...» Живи своим собственным, укрепившимся в твоей глубине, вопросом и решай его собственным умом...

В возрасте 20 лет я пытался дать ответ на все вопросы, которые Достоевский ставил. Пытался сразиться со стихией открытых вопросов и выстроить стену ответов. Сейчас я признаю, что был сражен и что это было хорошо. Сейчас мне хочется вспомнить стихотворение Рильке «Созерцание» (в переводе Пастернака):

Как мелки с жизнью наши споры,
Как крупно то, что против нас!
Когда б мы поддались напору
Стихии, жаждущей простора,
Мы выросли бы во сто раз.
Все, что мы побеждаем, — малость.
Нас унижает наш успех.
Необычайность, небывалость
Зовет борцов совсем не тех.
Так ангел Ветхого Завета
Искал соперника под стать.
Как арфу он сжимал атлета,
Которого любая жила
Струною ангелу служила,
Чтоб схваткой гимн на нем сыграть.
Кого тот ангел победил,
Тот правым, не гордясь собою,
Выходит из любого боя
В сознанье и в расцвете сил.
Не станет он искать побед.
Он ждет, чтоб высшее начало
Его все чаще побеждало,
Чтобы расти ему в ответ.

Не знаю, можно ли найти лучшие слова, чем эти. Чем дольше живешь, тем больше видишь, как «высшее начало» побеждало Достоевского и через него побеждает нас. В юности я пытался комментировать Достоевского с помощью той философии, которой меня учили. Сейчас я чаще комментирую философию с помощью Достоевского.

Творчество Достоевского разрушает стену ответов, построенных культурой, и сталкивает лицом к лицу с открытым вопросом. Мы находим у Достоевского и ответы, часто очень интересные. Но ответы на метафизические вопросы — только поплавки. Эти поплавки у Достоевского подвижны, не скрывают течения, не становятся плотиной поперек потока (как у многих мыслителей). Может быть, беда этих мыслителей (Федорова, например) — то, что они не поэты, не художники. Достоевского спасает его художество. Само-

движение романа обладает такой силой, что доктринеру некогда толком высказаться. Его сбивают, отодвигают в сторону. От вопроса невозможно уйти. Вопрос меняет свои облики, но не исчезает, он возникает снова и снова на самых разных уровнях человеческого существования, в самых неожиданных поворотах ума, в самых фантастических характерах.

Это вопрос Раскольникова: можно ли смириться с % жертв прогресса, если в % включить Дунечку? Это вопрос Ипполита: можно ли мириться с машиной смерти? Это вопрос Кириллова: если Бога нет, как может человек немедленно не стать на его место? Это вопрос Ивана Карамазова: какая гармония может оправдать страдания детей? И как всемогущий, всеблагой, всеведающий Бог, без воли которого волос не упадет с головы, допускает такое страдание?

На этих вопросах нельзя остановиться; но закрыть их тоже нельзя. Остается только одно: двигаться. Двигаться внутрь, углублять и углублять верченье в кругу неразрешимых вопросов, до ослепительного мгновения, когда вопросы вдруг исчезают. Вырваться из круга, оставаясь в рамках романа, невозможно. Метафизический вопрос — это вопрос каждого. Или почти каждого (кроме П. П. Лужина и т. п.). Вопрос вырастает заново в уме персонажей, казалось бы, целиком утонувших в быте — пошлом, грязном, пьяном быте. И не только в своей открытой, метафизической форме (конец исповеди Мармеладова, слезы Лебедева о мадам Дюбарри). Метафизический характер приобретает у Достоевского и самое пошлое, казалось бы, страдание. «Случалось вам, гм... ну хоть испрашивать деньги взаймы безнадежно? — спрашивает Мармеладов Раскольникова. — То есть безнадежно вполне-с, заранее зная, что из сего ничего не выйдет... что сей благонамереннейший и наиполезнейший гражданин ни за что вам денег не даст...» Отчаяние углубляет пошлый бытовой вопрос до метафизики, сообщает быту экзистенциальную (как сейчас говорят) пронзительность. Невозможность опохмелиться становится вопросом Иова.

И от земли до крайних звезд
Все безответен и поныне
Глас вопиющего в пустыне,
Души отчаянный протест...

Все преходящее только подобие. И бытовая стена безнадежности, с которой сталкивается Мармеладов или Митя

в поисках денег, становится подобием метафизической стены «Записок из подполья», бунта Ивана Карамазова против Бога.

Именно эта всеобщность порыва делает роман Достоевского таким неотвратимым свидетельством о Боге. Над телом умирающего пьяницы Катерина Ивановна кощунствует, и когда священник порицает ее — протягивает ему свой заплеванный кровью платок. Священник умолкает, пристыженный. И в квартиру Амалии Ивановны Липпевехсель врывается голос из бури.

Человек остается с вопросом, пока в нем самом не родится власть имеющий, дающий ответ — всем собой, как князь Мышкин отвечает всем своим бытием...

Фауст побывал у матерей и вернулся. В романе Достоевского нет возвращения. Читатель чувствует себя камнем в праще. Даже такой нефилософский текст, как «Игрок», затягивает в круговорот, который то ли утопит, то ли вытолкнет в бездонность. Закрученное состояние Игрока оказывается подобием метафизической закрученности. Мне кажется, Прокофьев хорошо передал это в своей музыке. Слушая его оперу, я почувствовал то, что объединяет все зрелые романы Достоевского, — единый космический ритм. Праща вращается, вращается, — и вы не можете не полететь...

1978—1979

МЫШЛЕНИЕ ХАРАКТЕРАМИ МЫСЛИТЕЛЕЙ

Заканчивая главу о «Короле Лире», мой учитель, Леонид Ефимович Пинский, сказал мне: я пришел к выводу, что единственное адекватное высказывание о «Короле Лире» — «Король Лир» Шекспира. Примерно это напрашивается в итоге моей медленно складывавшейся книги о Достоевском. Единственный полный итог творчества Достоевского — роман Достоевского. Все попытки извлечь смысл в каких-то других терминах, прояснить мысль Достоевского — приводят к чему-то новому. Это новое может быть глубоким, значительным, необходимым. Оно может помочь подойти к роману Достоевского, преодолеть какие-то барьеры, восприятия, — но взрывы мысли, вызванные Достоевским, — уже не Достоевский, а Бердяев, Булгаков, Мережковский, Шестов, Бахтин... И я не надеюсь, что мои заметки будут ближе к подлиннику, чем все другие. Хотя, конечно, стремился именно к этому...

Расколотый и рвущийся к цельности дух Достоевского достигал ее только в романе и каким-то таинственным, неизвестным даже его собственному сознанию способом (иначе гений можно было бы моделировать и повторить). Одна из особенностей этого процесса — мышление характерами мыслителей. Достоевский не изображает характеры (как мемуарист) и не просто мыслит характерами (как все романисты). Он именно мыслит характерами мыслителей, то есть участвует сразу в двух процессах: литературном и философском. Связь каждой идеи с характером толкает сделать, в любом поворотном пункте, не один, а несколько выводов. Возникает сразу веер искр-идей (в другой своей ипостаси — горящих идеей людей), и завязывается спор. Это чудо романа Достоевского коренится в чуде его личности, слишком широкой, чтобы втиснуться в любой монолог, слишком калейдоскопичной, чтобы сложиться в логическую систему, — и всё же достигающей единства.

Принято отделять мировоззрение автора от высказываний его героев. Филологи пытались проделать эту операцию и с Достоевским, но философы с ними не соглашались и

упорно называли идеи подпольного человека и князя Мышкина, Ивана Карамазова и Кириллова — идеями Достоевского. Слишком талантливо эти лица, созданные воображением Достоевского, мыслят. Слишком много они дали развитию русской и мировой философии. Скорее они, чем «Дневник писателя» и другие безусловно принадлежащие Достоевскому Федору Михайловичу страницы.

Есть пограничная зона, в которой одни и те же тексты изучают философия и филология, каждая по своим собственным правилам. Обычно это повести и притчи, в которых действуют довольно абстрактные персонажи, рупоры идей автора. Но Достоевский и здесь остается исключением. Его роман — это вполне искусство и вполне философия, соединенные неслиянно и нераздельно.

Что-то подобное прослеживается и в романе Толстого; но при ближайшем рассмотрении сходство теряется. Философствуют Пьер Безухов, Левин, иногда Болконский... Раз, два и обчелся. Философствуют автор и герои, очень близкие к нему. Философский элемент легко вычленить. Толстой сам его вычленяет в особые главы «Войны и мира», «Крейцеровой сонаты». Мы всегда знаем, что думает Толстой, с каким героем он согласен. А Достоевский оставляет нас в полном недоумении. Он философствует в десятках лиц. В том числе в таких, с которыми его как-то неудобно отождествлять. И в десятках лиц исповедуется в своих грехах.

Книги под названием «Исповедь» (как у Толстого) у Достоевского нет. «Исповедь великого грешника» была задумана, но никогда не писалась: дальше замысла дело не пошло. Замысел был попыткой исповедаться как все; а Достоевский был не как все. Он исповедуется как Раскольников Соне, как Иван и Митя Алеше, как подпольный человек, как Ставрогин. Можно объяснить это боязнью выставить себя напоказ — и это отчасти верно. Но главное, что само то, что требовалось выставить, не было цельно. Ряд волн-наплывов, тяготевших скорее к множеству лиц, чем к одному лицу. Никакой возможности втиснуться в Безухова или Левина или написать философский эпилог. И авторскую исповедь, вместе с авторской философией, приходится вытаскивать из речей героев.

Как исповедь, рассыпанная в десятках лиц, это уникально. Но как философский диалог роман Достоевского примыкает к очень древней традиции — начиная с Платона. Персонажа, именуемого Платоном, у Платона нет. Есть Сократ, учитель Платона, идеи которого ученик хотел сохранить и,

невольно покоряясь своему дару, развил. Из одного и того же платоновского Сократа историки философии с грехом пополам извлекают исторического Сократа и исторического Платона.

Другой пример — «Племянник Рамо». Там есть автор — Дени Дидро. И есть его собеседник, родственник композитора Рамо. Гегель, разбиравший диалог в своей «Феноменологии духа», называет партию Дидро «благонамеренно-честным сознанием», а партию племянника Рамо — несчастным или расколотым сознанием. Это несчастное сознание — тоже сознание Дидро. Более того. Именно устами племянника Рамо, перевоплощаясь в него, Дидро гениален, Дидро выходит за рамки стереотипов Просвещения и раскрывает реальность, которую благонамеренно-честное сознание скрывает от самого себя.

Что-то подобное можно сказать о Достоевском. Его благонамеренно-честное сознание монологизирует в «Дневнике», в статьях и заметках. Оно достигает гениальности в Пушкинской речи. Но величайшая глубина духа Достоевского не монологична и ни в какой монолог не влезает. И дело не только в том, что истина времени глаголет устами мерзавцев. «Подполье», даже искаженное цензурой,— это высказывание о вечной истине, гротескное высказывание, но об Истине с большой буквы. В терминах символа веры Достоевского это вопль грешника, сознательно отталкивающего Христа и в отчаянии бросающегося к его ногам.

Текст «Подполья» — это общее владение антигероя, сына своего времени, и Достоевского, рвущегося к вечной истине. Таков я, исповедуется Достоевский, оставшись без Христа, с одною истиной (истиной времени, истиной рассудка). Таков герой нашего времени... «Дневник писателя» — монолог благонамеренно-честного сознания, «Подполье» — монолог несчастного сознания. Это не весь Достоевский, но это Достоевский, и без подпольного Достоевского романы Достоевского никогда не были бы написаны. Без этого обнажения греха не было бы исповедального напряжения творчества.

Для понимания романа Достоевского очень важна убежденность Страхова и Тургенева, что Достоевский сам совершил преступление Ставрогина. Никто не подозревает Щедрина, что он бывал фаршированной головой или органчиком. Или Гончарова, что он не в силах был подняться с дивана и переехать на другую квартиру. Подозревают Достоевского, потому что в исповедях его героев звучит его

собственная исповедь. Исповедь экспериментатора, неспособного удержаться от экспериментов воображения.

Исповедальные нотки мелькают иногда в речах самых неблаговидных персонажей. Например, Достоевскому угодно было высказать теорию двойных мыслей устами поручика Келлера. Скорее всего это не было следствием заранее обдуманного плана. Так оказалось. На какой-то миг Достоевский — Келлер. Потом он снова глядит на него из режиссерской будки.

Однако есть герои собственно исповедальные, герои, с которыми автор связан не в один какой-то нечаянный миг симбиоза, а постоянно. Мне хочется воспользоваться здесь индуистским термином «аватара» (воплощение). Аватары бывают частичные и даже ложные. Вишну воплощается, помимо всего прочего, в вепря (это частичная аватара) и в Будду (апологеты средневекового индуизма рассматривают Будду как ложную аватару, как воплощение, цель которого — подвергнуть искушению людей слабой веры). Герои Достоевского, сплошь и рядом, — именно такие воплощения. И все же это его воплощения. Он не описывает прохожих на улице, он творит лица из самого себя.

Примерно так Гёте воплотил себя в Вертере — и освободился от вертеровского. Воплотил состояние своего духа, которое вело к гибели, — и остался жить. Марина Цветаева, в «Искусстве при свете совести», напоминает, что стрелялись потом читатели. Так и герои Достоевского вводили в соблазн читателей, не способных охватить творчество Достоевского в целом. Шестов был надолго очарован Подпольем. Меня в юности захватил Кириллов. И очень многих — Шатов.

В большинстве случаев автор помогает нам разобраться, спихивает ложных героев с котурнов, и надо только вникнуть в строй романа. Но с Шатовым дело обстоит сложнее. Я уже писал, что Достоевский его любит. Шатов недовоплощен в своем христовстве, в своем мышкинстве — и поэтому хватается за «истину», за идею. В мире, созданном Достоевским, это грех. Но идеи Шатова — любимые идеи Достоевского, те самые идеи, за которые хватается сам Достоевский (когда теряет чувство непосредственной близости Христу). Шатов грешит вместе с Достоевским, утверждая «истину» вместо неуловимого Христа. Глазом художника Достоевский видит недовоплощенность, незрелость своего героя, иногда даже подчеркивает ее. Но явное отличие героя от автора — отчасти авторский прием, средство

освободиться от читателя, заглядывающего в щелочку, и от ограничений собственного стиля — заговорить громко, возвышенно, вдохновенно. Действие романа построено так, что мы прощаем Шатову его стилистические ошибки и житейские нелепости. Он вознесен на пьедестал невинной жертвы, его благословила любовь Хромоножки. Как не простить ошибки молодости, связанные с гениальными прозрениями (а раз гениальными — это уже сам Достоевский. Кто в романе, кроме него, гений?).

Печать ставрогинщины, которая лежит на идеях Шатова, становится ясной, только если выйти за пределы «Бесов» и сопоставить Шатова с Мышкиным. Рядом с Мышкиным, свободным от всякой одержимости, одержимость национальной идеей обнаруживает себя как та же бесовщина. Но роман «Бесы» этот вывод не подсказывает (только совокупность пяти романов). Благонамеренно-честное сознание Достоевского ослеплено полемикой, и непосредственность Христа знает только перо гения, которое (согласно поговорке) умнее его самого.

СОДЕРЖАНИЕ

Григорий Соломонович Померанц

ОТКРЫТОСТЬ БЕЗДНЕ
ВСТРЕЧИ С ДОСТОЕВСКИМ

Редактор *Г. Э. Великовская.* Художественный редактор *И. С. Лаврентьев.* Технические редакторы *Р. Я. Соколова, Е. Л. Воронько.* Корректор *О. В. Селиванова.*

ИВ № 7781

Сдано в набор 26.01.90. Подписано к печати 19.06.90. А 03112. Формат $84 \times 108^{1}/_{32}$. Бумага офс. № 1. Гарнитура «Таймс». Офсетная печать. Усл. печ. л. 20,16. Уч.-изд. л. 21,5. Тираж 10 000 экз. Заказ № 64. Цена 1 р. 60 к. Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11. Тульская типография Государственного комитета СССР по печати, 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109.

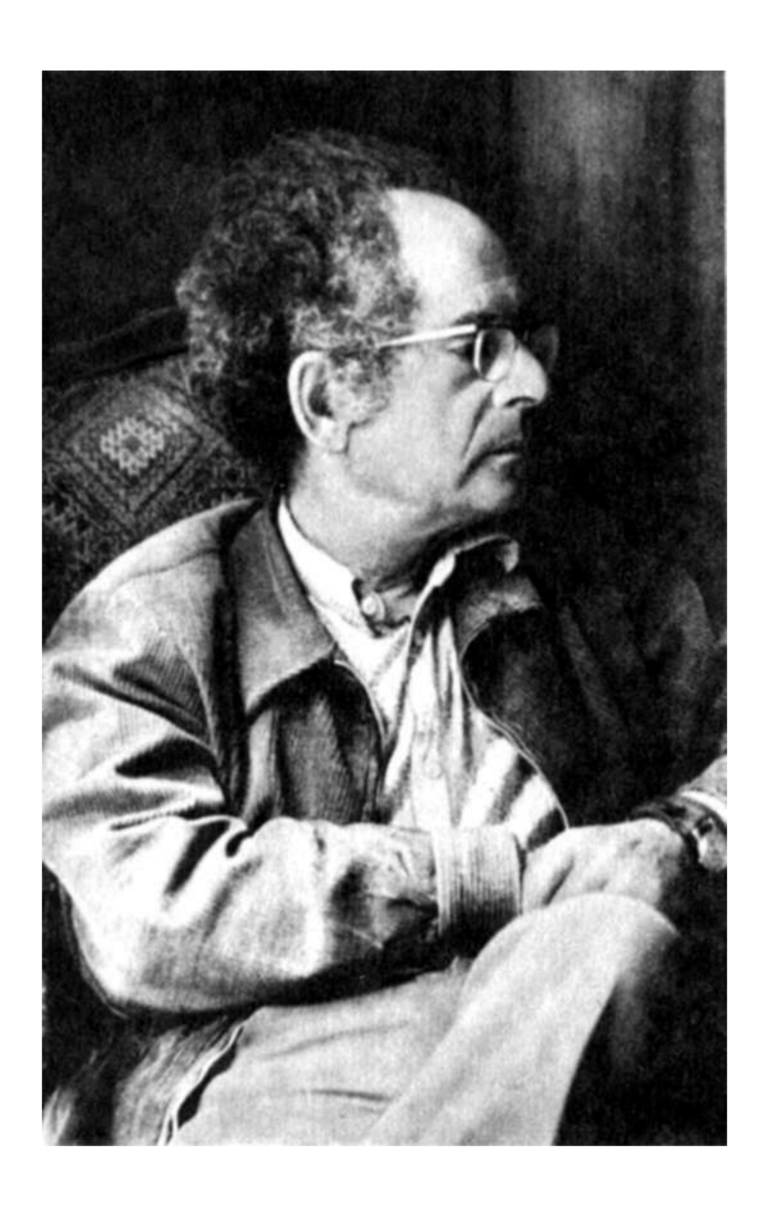
П 55 **Померанц Г. С.**
Открытость бездне: Встречи с Достоевским. — М.: Советский писатель, 1990. — 384 с.

ISBN 5—265—01527—2

«Если бы как-нибудь оказалось... что Христос вне истины и истина вне Христа, то я предпочел бы остаться с Христом вне истины...» Творчество Достоевского постигается как итог борьбы писателя, строящего логические эксперименты, со своим собственным вероисповеданием, как ключ к пониманию трагедий XX века. Автор исследует «точку безумия» героя Достоевского, пути воплощения «идеала Мадонны» и «идеала содомского» (Мышкин, Ставрогин), пытается понять внутренний строй его великих романов начиная с «Преступления и наказания».

П $\frac{4603020101-306}{083(02)-90}$ 465—90

ББК 83 3Р7



Г. ПОМЕРАНЦ

ОТКРЫТОСТЬ БЕЗДНЕ

ВСТРЕЧИ С ДОСТОЕВСКИМ

